





نجيب محفوظ والنقد المغربي

أعمال اللقاء الثقافي الذي نظمه مختبر اللغة والإبداع والوسائط الجديدة جامعة ابن طفيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - القنيطرة، المغرب بالشراكة مع المركز الثقافي المصري بالرباط

29 دجنبر 2011

تقديم

أ .د/ زهور كرام
رئيسة مختبراللغة والإبداع والوسائط الجديدة

أ .د/ محمد بركات
المستشار الثقافي المصري

2013

نجيب محفوظ والنقد المغربي

أعمال اللقاء الثقافي الذي نظمه مختبر اللغة والإبداع والوسائط الجديدة

جامعة ابن طفيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - القنيطرة، المغرب

بالشراكة مع المركز الثقافي المصري بالرباط

29 دجنبر 2011

الكتاب : نجيب محفوظ والنقد المغربي

المؤلف : جماعة من الباحثين-النقاد المغاربة

الناشر : المركز الثقافي المصري بالرباط

التوزيع : منشورات دار الأمان

العنوان : 4، زنقة المامونية - الرباط

الهاتف: 76 32 72 37 05 - الفاكس: 55 00 20 37 05

البريد الإلكتروني: E-mail:Darelamane@menara.ma

الإيداع القانوني : 2013MO590

ردمك : 978-9954-31-973-4

الطبع : مطبعة الأمنية - الرباط

الهاتف: 05.37.72.48.39 - الفاكس: 05.37.20.04.27

البريد الإلكتروني: E-mail: impoumnia@yahoo.fr

المحتويات

- تقديم أول : نجيب محفوظ بعين النقد المغربي

دة. زهور كرام رئيسة مختبر اللغة والإبداع والوسائط الجديدة 5

- تقديم ثان : نجيب محفوظ في ضيافة الجامعة المغربية

د. محمد بركات مدير المركز الثقافي المصري بالرباط .. 11

- في الذكرى المائوية لنجيب محفوظ : هل من نجيب عربي في القرن الحادي والعشرين؟

د. سعيد يقطين 15

- كيف قرأت نجيب محفوظ من غير أن أقرأه؟

Monsieur Réceptions

د. رشيد بنحدو 33

- التاريخي والواقعي وبناء المعنى في الرواية (روايات محفوظ نموذجا)

د. عبد اللطيف محفوظ 41

- نجيب محفوظ من المحلية إلى العالمية

د. عبد المالك أشهبون 77

- العجيب أفقا للخلاص في رواية " ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ

د. مصطفى يعلى 85

- نجيب محفوظ : فن السخرية وتعرية الأوهام

د. عبد الحميد عقار 107

- شعرية التناص في "ليالي ألف ليلة" من المحكي التراثي إلى المحكي الروائي

د. نور الدين محقق 113

- "الرواية العائلية" في روايات نجيب محفوظ رواية "أفراح القبة" أنموذجا

د. حسن المودن 127

- محفوظ في النقد الجامعي المغربي

د. عبد العالي بوطيب 143

- جمالية الضياع وسلطة المأساة قراءة في المجموعة القصصية "رأيت فيما يرى النائم" لنجيب محفوظ

د. عبد الرحمن التمارة 163

تقديم أول

نجيب محفوظ بعين النقد المغربي

نظم مختبر " اللغة والإبداع والوسائط الجديدة" التابع لكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة ابن طفيل - القنيطرة المغرب يوم الخميس 29 دجنبر 2011 لقاء ثقافيا تحت عنوان: "كيف يقرأ النقد المغربي نجيب محفوظ" بالشراكة مع المركز الثقافي المصري بالرباط، وذلك بمناسبة حلول الذكرى المئوية للروائي الكبير "نجيب محفوظ".

لم يكن اللقاء مجرد احتفاء مناسباتي بحلول المئوية، بقدر ما كان وقفة علمية نقدية في إبداعية "نجيب محفوظ" الروائية والقصصية من خلال عين النقد المغربي، وكذا التساؤل حول مستقبل جنس الرواية في الثقافة العربية مع القرن الحادي والعشرين، بعد أن أصلها نجيب محفوظ في التربة العربية. كما كان الهدف من هذا اللقاء تجديد علاقة الطلبة مع أعمال المبدع الكبير نجيب محفوظ بمناهج حديثة وأدوات علمية، تجعل أعماله مادة للأبحاث الأدبية، ومحورا للأطروحات العلمية.

وتميز اللقاء بكلمات كل من رئيس الجامعة، وعميد الكلية، ومدير المركز الثقافي المصري بالرباط ورئيسة المختبر.

ففي كلمته العميقة المركزة، اعتبر الدكتور عبد الرحمان طنكول رئيس جامعة ابن طفيل، أن ما حققته أعمال نجيب محفوظ

يوازي ما حققته ألف ليلة وليلة، مشددا على أن الأمر ليس فيه أدنى مبالغة، وأن أعمال نجيب محفوظ أرخت / دونت لجغرافية المخيال العربي، كما أنها تشعر المتلقي بأن الواقع يتجاوز الخيال، إلى جانب تغليبها اللامرئي على المرئي، بفضل قدرة نجيب محفوظ على تكبير الأشياء المجهرية.

كما طرح الدكتور عبد الرحمان طنكول مجموعة من الأسئلة الجوهرية بخصوص علاقة النقد المغربي بأعمال نجيب محفوظ، متسائلا عن سر عدم انكباب النقد ذي الطابع الإيديولوجي، الذي كان سائدا خلال عقدي الستينيات والسبعينيات على دراسة أعمال نجيب محفوظ. وأشار عبد الرحمان طنكول إلى أن النقد المغربي اهتم بأعمال نجيب محفوظ باعتماد العديد من المناهج مثل البنيوية والشكلانية والبويطيقا. ويخلص طنكول في نهاية كلمته إلى أنه حان الوقت لنضع موطئا جيدا للأدب العربي، إذ في العالم العربي يتحدث الكثيرون بانبهار عن أعمال غارسيا ماركيز على سبيل المثال، عكس ما نصنعه مع أعمال نجيب محفوظ.

أما كلمة الدكتور عبد الحنين بلحاج عميد الكلية، فقد ذهب فيها إلى أن الاحتفاء بالروائي العربي المصري الكبير نجيب محفوظ، هو احتفاء بقيمة ونوعية العطاء الإبداعي الذي منحه هذا المبدع منذ أربعينيات القرن الماضي للإبداع العربي بشكل عام. كما هو احتفاء بمسار وتاريخ الرواية العربية التي عرفت على يديه تطورا فنيا وجماليا، حين جعل منها نجيب محفوظ رواية بخصوصيات المجتمع المصري والعربي، وحين جعل شخصياتها أكبر معبّر عن

مجمل التحولات التي عرفها المجتمع المصري، وأحداثها تشخيصا فنيا للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، والتي تمكن نجيب محفوظ بقدرته العالية في الكتابة على التعبير عنها، وجعلها أحداثا حيّة داخل رواياته وقصصه.

ونوه الدكتور عبد الحنين بلحاج بمختبر اللغة والإبداع والوسائط الجديدة الذي تمكن في فترة وجيزة من عمره العلمي، من المساهمة إلى جانب بقية مختبرات كلية الآداب الأخرى، في إغناء النشاط العلمي والثقافي بالكلية عن طريق عقد الندوات وتنظيم المؤتمرات وإقامة المحاضرات واللقاءات العلمية والثقافية، التي شملت الإبداع والفن والفكر والفلسفة والحوار والصورة. معتبرا الأنشطة العلمية والثقافية التي تقوم بها المختبرات بكليتنا، دعما تكوينيا وعلميا وثقافيا لطلبتنا، كما أن مثل هذه الأنشطة هي فرصة لتطوير أسئلة الأدب والثقافة والفكر، وفرصة كذلك لجعلنا جميعا أساتذة وطلبة وإداريين نلتقي بكتاب ونقاد وباحثين متخصصين في شتى المجالات العلمية والثقافية.

ونحن في مختبر " اللغة والإبداع والوسائط الجديدة"، ندرك بأن أديبنا الكبير "نجيب محفوظ" قد استطاع ببلاغة تعبيره الروائي والقصصي، وبقدرته الاستثنائية في حكي المجتمع العربي والارتقاء به إلى حالة سردية تشخص خصوصياته الاجتماعية والنفسية والثقافية، أن يجعل كل مواطن عربي يشعر بأنه ينتمي إلى أدب محفوظ، أو بتعبير آخر، أن يشعر بأن نجيب محفوظ يحكي نفسيته وجغرافيته وتاريخ روحه أو واقعه. ولهذا، عند الحديث عن محفوظ

يصبح الحديث عن أديب أبدع ببلاغة استثنائية، حين جعل الحكي عنه حكيا عن الحالة الإبداعية العربية.

لهذا، يخرج نجيب محفوظ عن مساحة الانتماء المحلي، ليمتد في الانتماء العروبي، ويصبح بذلك ملتقى الانتماءات والسياقات العربية التي تعطي لكل واحد منا الحق في قراءته والحكي عنه وتأمل تاريخ سرده، وفق أسئلة كل واحد منا.

حلت الذكرى المائوية لنجيب محفوظ هذه السنة قبل شهر من بداية زمن عربي جديد جعل/ يجعل العالم العربي يعيش لحظة تاريخية وحاسمة من مساره الحضاري، وصفت بزمن الربيع العربي ومشتقاته من صحو وانتفاضة وثورة وحراك واحتجاج. وإن تعددت الأوصاف وتنوعت، فقد اشتركت في تفكيك رتابة الخط الأفقي وتكسيره، من خلال خروج الشعوب عن المنطق المألوف.

ترى لو كان نجيب محفوظ ما يزال حيا حتى اللحظة الراهنة، كيف كان سيعيش هذه اللحظة؟ وكيف سيكتبها تخييلا؟ وكيف سيكون شكل حضورها في تفكيره وعقله ووعيه وحكيه الروائي والقصصي؟.

نقول دائما: إن الإبداع لا يخطط لثورة، ولا يدفع باتجاه حركة احتجاجية، ولا يقلب طاولة على حاكم، ولكنه يستشرف الزمن الممكن والمحتمل من خلال تشخيص زمن الخلل، وإكراهات الصحو، وإعاقات اليقظة من خلال سلوكات الشخصيات النصية وكلامها ومنظوراتها.

ألا يشكل تاريخ نجيب محفوظ الروائي والقصصي تشخيصا إبداعيا للحالة الحضارية العربية في تجلياتها الملتبسة والمتناقضة والمأزومة والمزدوجة ؟ ألم تشكل كتابات نجيب محفوظ إثارة لأسئلة جوهرية تحدد وضعية المجتمع العربي في إطار شروط تربك نموه الحضاري الطبيعي، وتلقي به في زمن العبث أو التشرذم الفكري أو التمزق الإيديولوجي؟.

من أجل تجديد قراءة "نجيب محفوظ" وفق الأسئلة الجديدة، ارتأينا أن نطور أشغال اللقاء الثقافي، إلى كتاب نقدي نضيف فيه إلى جانب أبحاث النقاد المشاركين باللقاء (سعيد يقطين، عبد اللطيف محفوظ، عبد المالك أشهبون) دراسات نقدية لنقاد أكاديميين مغاربة آخرين (رشيد بنحدو، مصطفى يعلى، عبد الحميد عقار، نور الدين محقق، حسن المودن، عبد العالي بوطيب، عبد الرحمن التمارة) ليكون الكتاب تعبيرا نقديا عن "نجيب محفوظ والنقد المغربي".

الدكتورة زهور كرام
رئيسة مختبر "اللغة والإبداع والوسائط الجديدة"

تقديم ثان

نجيب محفوظ في ضيافة الجامعة المغربية

في أول لقاء لنا مع السيد الأستاذ الدكتور/عبد الرحمان طنكول رئيس جامعة ابن طفيل – بالقنيطرة – المغرب في التاسع من ديسمبر 2011، وفي حضور الأستاذة الدكتورة /عائشة بلمحمدي نائب رئيس الجامعة، المكلفة بالشؤون البيداغوجية، والأستاذ الدكتور/ عبد الحنين بلحاج عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وفي إطار طرح أوجه التعاون والتكامل بين جامعة ابن طفيل مع الجامعات المصرية، وكيفية تحقيق الطموح الأدبي، والتبادل الثقافي والبحث العلمي، ومد جسور التعاون والتكامل الثقافي بين البلدين الشقيقين، كان الاحتفاء بمئوية الأديب المصري العالمي أديب نوبل نجيب محفوظ أول الأنشطة الثقافية التي رحب بتفعيلها بالتعاون مع الدكتورة/ زهور كرام رئيسة مختبر اللغة والإبداع والوسائط الجديدة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية. وتم في غضون أيام معدودات تحديد برنامج الاحتفالية، وعناصرها تحت عنوان "كيف يقرأ النقد المغربي .. نجيب محفوظ" وكان يوم الخميس التاسع والعشرون من ديسمبر 2011 موعدا مع ثلة من الأدباء والمفكرين المغاربة والذين أفاضوا علينا من غزير علمهم، يطرحون علينا سيلا من الأسئلة المعرفية والاستفسارات النقدية،

التي أضاءت إبداع نجيب محفوظ، برؤى وأسئلة جديدة. هكذا، يفتتح الدكتور سعيد يقطين اللقاء الثقافي بسؤاله المحوري: هل من نجيب عربي في القرن الحادي والعشرين؟! ليبحث بعد ذلك النقاد في أسئلة الكتابة لدى نجيب محفوظ: كيف أرخ نجيب التاريخ المصري بصورة درامية ورمزية رائعة ؟، وكيف استخدم فن السخرية وتعريفه الواقع ؟ وكيف كانت سلطة المأساة في جمالية الضياع؟وغير ذلك من الأسئلة النقدية التي أضاءت إبداع نجيب محفوظ.

واتضح من اللقاء جلياً أن الإحتفاء بنجيب محفوظ هو في الحقيقة تظاهرة نقدية ترسل دلالات واضحة على تطور النقد المغربي والذي أصبح يتمتع باقبال شديد من المتلقي العربي عامة أو المثقف العربي والعالمي خاصة. إن نجيب محفوظ ليس محفوظاً للمصريين فقط، بل للعرب كافة. ويجب أن يتخذ منه نموذجاً يحتذى به لبلوغ العالمية بعد اتقانه للمحلية، وكيف سطر بأعماله ما يفخر به كل عربي، وما حققه من تفعيل للخيال والإبداع حتى يتغلب اللامرئي على المرئي، وكيف كان يمتلك قدرة رائعة على تكبير الأشياء المجهرية، واستخدام السخرية لتعرية الأوهام.

وكان أجمل ما في هذه التظاهرة الأدبية النقدية هو إقبال طلاب النقد والتحليل الأدبي. وهو ما يبشر بجيل واعد من أدباء المستقبل، ممن يعشقون اللغة العربية وأدبها، ونقدها ويقبلون على مجالس العلم لينهلوا منه المزيد والمزيد لتتفجر معهم الطاقات

المبدعة والخلاقة. فهنيئاً لجامعة ابن طفيل بشبابها وطلابها وأدبائها. وكلنا أمل في أكثر من نجيب جديد للألفية القادمة.

ونحن نسعى بالبحث والتنقيب عن كل ما هو مبدع ومتميز في جميع مجالات الثقافة والأدب والعلوم لتفعيل وتعميق العلاقات المصرية المغربية، لترقى لمستوى طموحات شباب وأدباء ومبدعي البلدين الشقيقين.

حفظ الله البلدين من كل سوء، وجعل مبدعيها منارة لرفع المستوى الفكري والأدبي والعلمي، حتى تحقق الثقافة العربية مكانتها المنشودة في الحضارة الإنسانية.

الدكتور محمد بركات
مدير المركز الثقافي المصري بالرباط

في الذكرى المائوية لنجيب محفوظ

هل من نجيب عربي في القرن الحادي والعشرين؟

د سعيد يقطين

1 . تقديم : سؤال الممكن:

يحق لنا، ونحن نحتفل بالذكرى المائوية لميلاد نجيب محفوظ، أن نتساءل: هل من نجيب عربي يمكن أن يملأ القرن الحادي والعشرين بأعماله السردية التي يمكن أن تجعله كاتبا عربيا متميزا، وله مكانة عالمية، ويظل يمثل الوجدان والخيال والإبداع العربي على غرار ما كان ذلك لنجيب محفوظ في القرن العشرين؟

سؤال مشروع لأنه يمثل، في تقديري، أحسن طريقة لاستذكار كاتب من عيار محفوظ. أما كلمات التقريظ والثناء التي يستحقها، في هذه المناسبة، فليست، على أهميتها، سوى تأبين جديد وتكفين مجدد، لا يساعد على التفكير ولا على التحفيز للارتقاء بتجربته لتكون مثالا لغيره من المبدعين، ونموذجا يحتذى لمن يودون ترك بصماتهم في الفضاء السردي العربي.

2 . نجيب محفوظ مهندس الرواية العربية:

مهما كان الاختلاف بصدد تجربته، من لدن النقاد وعلماء السرد، أو القراء أو التيارات السياسية المختلفة. ومهما بدا التقييم متباينا من حصوله على جائزة نوبل للآداب، ومهما تعددت وجهات النظر حول نصوصه وتمايز مراحل تجربته عن بعضها البعض، فإنه

يظل، ربما بسبب كل هذا، علامة إبداعية متميزة قل العثور عليها من سابقيه أو معاصريه أو ممن جاؤوا بعده من الروائيين العرب.

فما الذي أهل نجيب محفوظ ليحتل هذه المكانة في المشهد الروائي العربي؟ قد تتعدد الإجابات عن هذا السؤال. وفي مختلف الكتابات النقدية التي كتبت بصدد أعماله ما يقدم لنا عناصر التميز والاختلاف التي طبعت إنتاجاته الروائية.

بمناسبة حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب سنة 1988، وكنت وقتها في تحرير جريدة "أنوال الثقافي"، أعددت ملفا خاصا بالمناسبة، وقدمت فيه مقالة مركزة عن نجيب محفوظ تحت عنوان" نجيب محفوظ: مهندس الرواية العربية"[1]. وبما أن هذه المقالة غير متداولة، فإني بحثت عنها طويلا حتى عثرت عليها، وأحببت إدراجها كاملة، وبالصيغة التي كتبتها بها منذ حوالي ربع قرن، بمناسبة الذكرى المائوية، محاولا من خلال استعادتها معاينة ما تغير بين المناسبتين. وفيما يلي نص المقالة:

"1 . كنا نتابع برنامج "دفاتر الأيام"، وكانت الحلقة حول نجيب محفوظ، وكان صديقي يهيء "شهادة استكمال الدروس" في مادة الرواية. أعجبتنا الحلقة رغم بساطتها تقنية وإخراجا وإعدادا. ولكنها تقدم لنا صورة ما عن نجيب محفوظ المنشغل دائما بالكتابة والقراءة. يجلس إليه الشباب المبدعون يستمعون إليه وينصت إلى

1 – نجيب محفوظ: مهندس الرواية العربية، سعيد يقطين، أنوال الثقافي، العدد 447، السبت 29 أكتوبر، 1988، ص.5-6.

هواجسهم وطموحاتهم. أعجبنا بتواضعه وبداهته. وكان الامتحان هو الذي يشغلنا ولم نستمر في الحديث عنه. بدأنا في تذكر شخصيات الثلاثية وأحداثها.

في نشرة الأخبار بالفرنسية والعربية يتم إعلان فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب. يظهر لنا من جديد نجيب محفوظ بوجهه البشوش ونظارتيه السميكتين يتحدث عن عدم ترشحه للجائزة وعن عدم معرفته بذلك. يتذكر طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم. ويتمنى لو أنهم نالوا الجائزة، وهم قبله يستحقونها.

لم يكن الفاصل الزمني بعيدا بين الرؤية الأولى في برنامج وثائقي والرؤية الثانية في نشرة الأخبار. وهكذا يقفز نجيب محفوظ إلى واجهة الحدث الثقافي. وعلينا أن نسجل الانطباع المفاجئ، ونعتز بالجائزة تكريما للمثقف العربي في شخص نجيب محفوظ، وللأمة العربية في شخصيات روايات نجيب محفوظ ولغاتها.

2 . ما كاله العرب صاعا من هجاءات للأكاديمية السويدية قبل 1988، يكيلونه لها الآن صاعين ولكن مدائح. ويكاد يحصل الإجماع على أن نجيب محفوظ أهل للجائزة. تأتي التفسيرات والتأويلات ويتم السكوت أحيانا عن الأسباب ويكتفى بالتعليق على النتائج. ونجيب محفوظ أهل للجائزة السويدية أهلية الشهيد حسين مروة لجائزة لوتس، والطاهر بنجلون لجائزة كَونكور، وأهلية بوطيب للميدالية الذهبية في سيول،،، واللائحة طويلة. كما أن أولئك أهل لأن نسيل من أجلهم المداد تقريظا ومدحا وثناء،

ولن يعيب علينا عائب، ونحن نخصص لهم الملفات والصحفات الأخيرة من جرائدنا وافتتاحيات مجلاتنا. وإن فعل فلنا من الحجج الدامغة وغير الدامغة ما يجعلنا نقنعه بحجية فعلنا ومشروعية ما ذهبنا إليه.

3. لم يحصل هذا الإجماع حول نجيب محفوظ صدفة ولا اعتباطا. أجيال كثيرة وفي مختلف البلاد العربية قرأت لنجيب محفوظ. روائي ساهم في تأصيل الفن الروائي العربي إبداعا وتخيلا. دخلت رواياته إلى كل بيت سردا أو شريطا سينمائيا. وتعرض مؤلفاته في الواجهات الزجاجية الأنيقة، كما تعرض على ألواح في الأزقة الضيقة إلى جانب الحصن الحصين وشمس المعارف الكبرى والروض العاطر. يقرأ له الشباب والمراهقون... ولم يتيسر لمعاصريه من الكتاب الروائيين ما هو أهل له. ولا ينازعه فيه منازع، اللهم ما مكان لبعض الأموات كالمنفلوطي وجبران وجورجي زيدان رغم الفواصل الحاصلة بينهم جميعا.

إن ما أهل نجيب محفوظ لاحتلال هذا الوضع في الثقافة العربية الحديثة يمكن أن أختزله في ثلاثة عناصر مركزية:

- الإنصات لنبض الواقع المتحول.
- الاستغلال المنظم للوقت.
- الاستمرارية.

إنها عناصر مترابطة يستحيل وجود أحدها دون الآخر. وتبدو متكاملة في عطاءات نجيب محفوظ على مستوى الكم. وتعود

هذه الغزارة إلى العنصرين الأخيرين، إذ لا تكاد تمر سنة دون أن يظهر لنجيب محفوظ جديد على مستوى الكتابة. وحتى عندما يتوقف مدة عن الكتابة كما حدث عقب الثلاثية مثلا، فإنه سرعان ما يعاود الظهور بنفس جديد ورؤية جديدة مختلفة عن المرحلة السابقة. وهذا ما يمكننا أن نجده في العنصر الأول. إنه الكاتب الذي يستقي مادته من الواقع في تحولاته ومنعطفاته الخطيرة. ويمكننا تصيد ذلك في تمفصلات كتاباته القصصية القصيرة والروائية بموازاة مع التمفصل التاريخي في محطاته الكبرى في أواخر الثلاثينيات فالحرب العالمية الثانية والناصرية والهزيمة وحرب أكتوبر والانفتاح وملحقاته وذيوله.

بهذا يمكننا أن نفهم التحول العربي في مصر من خلال شخصيات روايات نجيب محفوظ ومختلف شرائحه وطبقاته الاجتماعية. وهو في ذلك الفنان المرهف الحس القادر على الإمساك بالدلالة الموضوعية التي لم ينجح السياسي العربي في الإمساك بها والتعبير عنها. ولم يتأت هذا إلا لنجيب محفوظ الكاتب الروائي. أما نقاد نجيب محفوظ فلم يهتموا غالبا إلا بمحفوظ الشخص فكان تصورهم السياسي عنه متحكما في قراءاتهم لرواياته فكان أن انقسموا أحزابا وشيعا يكيلون له التهم أو المدائح مجانا.

4. ما أكثر ما كتب حول نجيب محفوظ قاصا وروائيا من مقالات حول رواية واحدة أو مجموعة روايات تمثل حقبة، ومن كتب ورسائل جامعية. لكنها في أغلبها لم تتمكن من اكتناه أعمال نجيب محفوظ وبالأخص على المستوى الشكلي. إن أغلب القراءات

المنجزة تركز على تيمات أو على جوانب دلالية أو اجتماعية بدون الارتكاز على نظرية محددة على مستوى الدلالة أو البعد السوسيولوجي. وإعادة قراءته من منظور جديد كفيل بإبراز مدى مساهمة نجيب محفوظ في تأصيل الرواية العربية وإنباتها في تربة يهيمن فيها الشعر.

تتضافر العناصر الثلاثة لتجعل من نجيب محفوظ الفنان الروائي الأصيل. وحبذا لو نستوعب تجربته الفنية ككتاب وكنقاد. إن في ذلك إعلانا لما يجب أن يكون عليه المبدع وهو يضطلع بوظيفته الأدبية، سواء اختلفنا معه أو اتفقنا فنيا أو إيديولوجيا وثقافيا.

5 . نختلف في تقويم تجربته الكتابية كقراء وككتاب. لقد ظهر الآن روائيون وقاصون نهلوا من تجربته يحاولون الآن التعبير عن حساسية جديدة ما تزال قيد التبلور. ولا أظن أن نجييب محفوظ قادر على مواكبتها. ظهور جيل جديد لا يمكن أن ينسينا نجيب محفوظ نارا روائية على علم الأدب العربي الحديث، ليس لأنه نال جائزة نوبل للآداب، بل ولأنه أهل لذلك.

6 . إن إعادة قراءة نجيب محفوظ لا ندعو إليها الآن لأن نجيب محفوظ أعيد إلى واجهة الأحداث، وصار يقدم في نشرات الأخبار إلى جانب البرامج الوثائقية. إنها ضرورة يمليها واقع التطور الذي عرفته الرواية العربية في مسار ساهم فيه نجيب محفوظ بالقسط الأوفر. وبدون ذلك لا يمكن بناء الصورة كاملة عن

التطور الذي يتحقق الآن وغدا والذي يتجاوز ما قدمه نجيب محفوظ من إسهامات هائلة في مجال تأصيل وتطوير الفن الروائي العربي.

7 . لماذا لا تكون دعواتنا ومدائحنا التي نكيلها صاعين إلا عندما يدق ناقوس خارجي في كاتدرائية ينبهنا إلى أنفسنا فنكون الصدى؟ أو يحمل صاحبنا على آلة حدباء؟

ألا يحق لنا أن نفرح بأدبائنا وفنانينا ورياضيينا قبل أن ينبهنا الآخرون إليها؟ ألا يمكننا أن نقيم لهم تماثيل قبل أن يهندس لنا الآخرون التمثال وزمن إقامته؟

ألا يمكن أن تقام جائزة عربية تقدم لأبناء هذه الأمة في مختلف المجالات العلمية والفنية والفكرية والرياضية سنويا؟ ويتم عليها الإجماع العربي من الخليج إلى المحيط؟ أسئلة نتركها معلقة، وما أكثر "المعلقات" عندنا؟

أخيرا، وليس آخرا، هنيئا لنجيب محفوظ: مهندس الرواية العربية، وأخيرا وآخرا كذلك: شكرا للأكاديمية السويدية على التفاتها "الكريمة".

3 . مقومات التجربة المحفوظية:

لقد ركزت في تلك المقالة على ثلاثة عناصر رأيت فيها أهم مميزات نجيب محفوظ. كما أنني أشرت وأنا أقارن نجيب محفوظ بالأجيال التالية، أنه لا يمكن أن يجاريها. ويتبين لنا أن حصول محفوظ على جائزة نوبل لم يكن نهاية إبداعه. لقد أصدر بعد 1988

عدة أعمال سردية حاول فيها أن يواكب أعمال الأجيال الجديدة مستفيدا من تجربتها في تطوير الرواية العربية وفتح آفاق جديدة لها. ويمكنني الآن، إلى جانب تلك العناصر الثلاثة، إضافة مقومات أخرى تبرز لنا بجلاء، بعد استكمال تجربته الإبداعية وانتقاله إلى دار البقاء، أهم مميزاته وخصوصياته بالقياس إلى العديد من معاصريه. ولعل أهم هذه المقومات ألخصها على النحو التالي:

3 . 1 . المشروع السردي:

يتميز محفوظ بكونه صاحب مشروع روائي. ومعنى ذلك أنه اختط له منذ أول رواية كتبها مشروعا خاصا للكتابة السردية. لقد فكر في كتابة تاريخ مصر روائيا. ودشن ذلك بثلاثيته حول تاريخ مصر الفرعونية. ولكنه توقف على متابعة هذا المشروع التاريخي، لأنه بدا له أن مواكبة التاريخ تسلسليا سيجعله بمنأى عن رصد ومواكبة ما يجري أمامه من تاريخ قيد التشكل. ولذلك انخرط في تجربة روائية جديدة، وحاول الارتباط أكثر بما يجري حوله من وقائع وأحداث.

بالنظر إلى مسيرته الروائية سنجده ظل بصورة أو بأخرى وفيا لمشروعه السردي وإن لم يتقيد به وفق التسلسل التاريخي. لقد ارتبط بالواقع المصري عامة، والقاهري خصوصا. فاتخذ من مصر موضوعا لعالمه السردي في مختلف مراحل تجربته الروائية، ولم يتقيد كذلك بنوعية الرواية التاريخية. ويتبين لنا ذلك بجلاء من خلال مسيرته الروائية كما يقدمه النقد الروائي العربي. حيث نجده ينوع كتاباته بحسب التطور التاريخي لمصر ولتجربته الروائية في مواكبتها.

هكذا نجده ينتقل من التاريخي إلى الواقعي فالرمزي. وإلى جانب ذلك يزاوج بين الحقيقي والتخييلي، وبين الكتابة المتقيدة بالنمطية التي سار عليها خلال مرحلته الواقعية والكتابة التجريبية التي تروم المغامرة الشكلية، وتتمرد على أساليب السرد التقليدي.

لقد تطور المشروع الروائي لدى نجيب محفوظ، ليس فقط من خلال انتقاله من التاريخ إلى الواقع، ومن التقليد إلى التجريب، ولكن أيضا على مستوى النوع الروائي، فجرب مختلف الأنواع من خلال استثمار الحبكات البوليسية والرحلية والملحمية والسيرية والفانطاسية،،،

3 . 2 . التنوع الإبداعي:

كتب محفوظ القصة القصيرة والرواية بمختلف أنواعها. كما أنه كتب السيناريو وارتبط بالسينما وأجوائها. فانعكس كل ذلك على تجربته السردية وجعلها تغتني بهذا التنوع الإبداعي، ويبدو ذلك بوضوح في تجربته الروائية التي جرب فيها كل التقنيات والأساليب التي تمثلها من خلال قراءاته من جهة ومن خلال تفاعله مع الثقافة السينمائية وعوالمها.

3 . 3. الاتصال بالمحلية:

يعتبر نجيب محفوظ من الروائيين والكتاب القلائل الذين لم يرحلوا خارج الفضاء الذي تشكل فيه وعيه ورؤيته للعالم (القاهرة). يعتبر التجوال والسفر من بين أهم مقومات التجربة الإبداعية لما لهما من دور في إثراء تجربة الروائي وإخصابها بتفاعله مع العالم الخارجي. غير أن محفوظ الذي ظل مشدودا إلى عوالم

القاهرة، يعيش تفاصيل حياتها، ويتصل بشخصياتها الحية، أكسبه خبرة دقيقة بعالمها وتفاصيلها، فتمكن من جعل تجربته الروائية محصورة على هذا الفضاء. ولقد مكنه ذلك من رؤية القاهرة بكيفية مختلفة عما نجده عند غيره. وساهم ذلك في جعله، ينقل تجربته المحلية إلى العالمية: فإذا القاهرة بخصوصياتها وملامحها المائزة، ترتفع لتلتقي مع المدن العالمية في أبعادها الإنسانية والبشرية.

3 . 4 . الخلفية الفلسفية والإعلامية:

إن مختلف العناصر والمقومات التي وقفنا عليها لتحديد خصوصية تجربته الروائية، لا يمكننا أن نفهمها أو نستوعبها جيدا ما لم نؤطرها ضمن خلفيته الفلسفية والإعلامية. لقد كان تكوين محفوظ الفلسفي موجها إياه نحو محاولة الإمساك برؤية خاصة عن المجتمع في علاقاته المختلفة وفي صيرورته التاريخية. وكان لاطلاعه على التيارات الفلسفية المختلفة أثره في تحديد كيفيات تعامله مع الإنسان في علاقته بالفضاء ومع غيره من الناس. لذلك يمكن لقراءة دقيقة لتطور عوالمه الروائية الكشف عن " فلسفة" خاصة حاول تضمينها تجربته الإبداعية، وهو يصرفها في كل عمل بكيفية معينة تتضافر لتشكيل رؤية شمولية لإنسان والواقع.

أما تجربته في العمل الصحفي، فقد أكسبته، من جهة، القدرة التعبيرية على مختلف الموضوعات التي يمكن أن يتناولها أو يتعرض لها. ومن جهة ثانية الكفاءة في انتقاء الموضوعات التي يمكن أن يعبر عنها. ويبدو لي أن هاتين الخاصيتين لا يمكن للمرء أن يكتسبهما إلا من خلال الاشتغال بالصحافة. فالموضوعات لا حصر لها، والمواد الخبرية غزيرة جدا. لذلك فالصحافي ينتقي من بين هذه

المواد الكثيرة ما يتلاءم مع ذوقه وشخصيته وثقافته، وما يراه أكثر تعبيرا عن المواقف التي يريد تصريفها لتجسيد رؤيته للعالم والأشياء.

إن كل تلك العناصر والمقومات تذهب في اتجاه محاولة إبراز العوامل التي ساهمت في تشكيل تجربته الروائية خاصة والسردية عامة، ومنحها خصوصيتها. قد يعترض معترض بالقول: إننا نجد العديد من تلك المقومات والعناصر مشتركة بين العديد من الكتاب والروائيين. لكنا نرد على ذلك بالذهاب إلى أن كيفيات التعامل معها واستثمارها، بوعي ومسؤولية، هو ما يميز الكتاب عن بعضهم البعض، ويجعل من تفاعلهم معها، بهذا الشكل أو ذاك، يصب في اتجاه دون آخر.

نستعيد الآن السؤال الذي صدرنا به هذه المقالة، ونحن نحاول الإجابة عن سؤال آخر مضمر: لماذا كان نجيب محفوظ روائيا عربيا كبيرا في القرن العشرين؟ وهل من الضروري تقديم عوامل تميز محفوظ لتكون "مثالا" يقتدى لمن سيكون الـ"نجيب" العربي الذي سيكتب الرواية العربية في القرن الحادي والعشرين؟ أم لابد لنا من البحث عن مقومات وعناصر أخرى يلزم توفرها في هذا النجيب لتبدل الشروط والسياقات؟

4 .هل من نجيب عربي آخر؟

إن أهم تغير طرأ على النص في القرن العشرين ونحن ندخل القرن الحادي والعشرين هو انتقاله إلى "النص المترابط(Hypertext).
ومعنى ذلك بتعبير آخر أن الوسيط الذي ساد إنتاج النص وتلقيه

انتقل من الطباعة إلى الرقامة. هذا التغير ستكون له آثار كبيرة على منتج النص الأدبي، عموما، والنص الروائي تخصيصا.

إذا كان الكاتب في القرن الماضي ينتج مخطوطته ويقدمها للناشر الذي يعمل على إخراجها بالمواصفات التي يفرضها الأثر المطبوع، فإنه مع استعمال الوسائط المتفاعلة سيصبح افتراضيا هو منتج النص بالمواصفات التي يطمئن إليها ويرغب فيها، وبدون تدخل الطابع أو الناشر. ولما كانت هذه الوسائط المتفاعلة وليدة التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل فإن " النجيب" العربي الذي سيكتب روايته في القرن الحادي والعشرين سيكون مطالبا بامتلاكه العدة المعلوماتية الجديدة إلى جانب قدرته على التصرف في العدة الكتابية التقليدية، وقد عمل بذكاء المهندس والمصمم على تحويلها إلى نص رقمي قابل للتلقي من خلال شاشة الحاسوب أو اللوحة الإلكترونية أو الهواتف الذكية.

وبما أننا عملنا على رصد العناصر والمقومات التي ساهمت في جعل تجربة نجيب محفوظ متميزة، وعنوانا رئيسيا للرواية العربية، فإن تحديد العناصر والمقومات نفسها، مع إضافة ما يتصل بالقرن الحادي والعشرين كفيلة بجعلنا نقدم صورة عامة و"متخيلة" عن هذا "النجيب العربي" في هذا القرن.

لا بد لتجربة هذا النجيب أن تتوفر على عناصر عامة، وأخرى خاصة، نجملها معا على النحو التالي:

1.4. عناصر عامة:

نقصد بالعناصر العامة كل ما رأيناه مع نجيب محفوظ. فالإنصات لنبض الواقع المتحول والاستغلال المنظم للوقت

والاستمرارية،،، كل هذه المقومات ضرورية في أي عمل إبداعي وفكري. هذا بطبيعة الحال، علاوة على كل مستلزمات الكتابة، وما تتطلبه من لغة خاصة وذخيرة نصية وتجربة حياتية. إن كل هذه العناصر لا بد من أن تلحمها خلفية فلسفية وفكرية ينطلق منها الكاتب في تعامله مع الذات والواقع والتاريخ. ولا بد من ترجمة كل ذلك في مشروع إبداعي يعمل الكاتب على تصريفه بالتدريج، ومن خلال تطوير رؤيته للعالم وتعميقها باطراد، عبر كل عمل يأتي ليطور السابق بكيفية ظاهرة أو مضمرة. إن أي مبدع أو مفكر، كيفما كان جنسه أو ثقافته، لا يكتب سوى نص واحد، تتمفصل حلقاته إلى عدة نصوص يترابط بعضها مع بعض بصور وهيئات متعددة ومتنوعة.

إن المبدع السردي العربي في القرن الحادي والعشرين، ينبغي أن يكون فعلا مبدعا بالمواصفات التي تمت مراكمتها طوال كل التاريخ الإبداعي الإنساني. وتبعا لذلك فهو مدعو ليكون إنتاجه حلقة في هذا الإبداع. ولهذا السبب نرى أن كل العناصر العامة التي رأيناها تتحقق، بصورة ما، في إنتاج محفوظ، ضرورية في تجربة هذا المبدع السردي الجديد.

لكن هذا المبدع في حاجة أيضا إلى عناصر أخرى خاصة تتصل بالعدة المعلوماتية، وما يتعلق بها من وسائط جديدة.

4. 2. عناصر خاصة:

4. 2. 1. الثقافة البصرية:

يلاحظ القارئ المتتبع أننا لم نتحدث عن "التنوع الإبداعي" ضمن العناصر العامة، لأننا أحببنا إدراجها في هذه النقطة، مع

تحويله ليتلاءم مع النص السردي الجديد. لقد كان التنوع الإبداعي، وخاصة الاشتغال مع السينمائيين وكتابة السيناريو، عامل إثراء لتجربة نجيب محفوظ الكتابية لأنه أحسن استثمارها في مختلف تجاربه السردية، وخاصة الرواية.

يومئ إدراجنا للتنوع الإبداعي ضمن العناصر الخاصة، إلى ضرورة أن يكون هذا التنوع، ليس فقط عملا هاويا، ولكن أن ينظر إليه باعتباره مقوما أساسيا في تجربة الروائي الجديد. ونلخصه في كلمة واحدة: امتلاك ثقافة الصورة. لكن كان الكاتب في القرن العشرين، يتعامل بشكل ما مع الصورة بهدف تحويلها إلى نص مكتوب. لكن طبيعة النص الجديد القائمة على "المعاينة" تجعل من توظيف الصورة بعدا من أبعاد الإنتاج السردي.

لذلك نعتبر "التنوع الإبداعي" ضرورة يفرضها النص الجديد. إذا كان نجيب محفوظ "يكتب" نصوصه السردية موظفا كل المقومات والعناصر التي أتينا على ما يؤكد تميزه، فإن النجيب العربي، في القرن الحادي والعشرين، مطالب بأن "يرقم" نصه السردي. وفي عملية "الرقم" يزاوج بين عملية "الكتابة" التي تقوم على أساس "النص" المكتوب، والقابل للقراءة، وعملية "الرقامة" التي تتعدى كتابة النص إلى عملية "ترقيمه"عبر جعله قائما على "الترابط النصي" (Hypertextuality) الذي يتيح إمكانية "معاينته" على الشاشة وفق المتطلبات الجديدة. وبما أننا أمام نص جديد (كتابة ـ رقامة)، نسمي هذا النص بـ"المترابط"، تمييزا له عن النص الذي نتلقاه بواسطة الكتاب المطبوع، ونسمه بـ"النص الرقمي" تمييزا له

عن النص ما قبل الرقمي، ونحدد جنسيته أو نوعيته بحسب الطريقة التي تم ترقيمه بها: فترقيم النص الشعري، ليس هو ترقيم النص السردي. وهكذا يمكننا الحديث عن "الرواية الرقمية"، والقصيدة الرقمية.

غير أن خاصية هذا النص لا تقف عند حدود توظيف النص" المكتوب" فقط، لأن الوسيط الجديد، وبسبب البرمجيات التي صار يوفرها للمبدع، صار يتيح أيضا إمكانية إدماج أي نظام علامي غير لغوي (مثل الصوت والصورة) في عملية إنتاج النص السردي.

إن "النجيب العربي" مدعو، ليس فقط إلى معرفة "قواعد الكتابة" الإبداعية، كما كانت تسطرها في ثقافتنا القديمة مؤلفات تتناول " أدب الكاتب، أو الإنشاء"، ولكنه إلى جانب ذلك مطالب بمعرفة "قواعد الرقامة" و"آدابها"، وهي قواعد تتصل بـ"علوم"، تماما كما كانت قواعد الكتابة العربية القديمة ترتبط بعلوم.

تجتمع العلوم المتصلة بالرقامة، بوجه عام في علوم التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل. لذلك على الروائي النجيب الجديد أن يكون مبدعا وفي الوقت نفسه يمتلك العدة المعلوماتية، بلغاتها وعلاماتها وعلومها.

4 . 2 . 2 . الاطلاع على التجارب الروائية الرقمية:

إن أي مبدع في أي مجال يشتغل به، لا بد له من الاطلاع على التجارب التي تتصل بجنس الإبداع الذي يمارسه. ولا غرو أن

مبدع الرواية الرقمية مطالب بالاطلاع على التجارب الروائية المترابطة والرقمية العالمية التي سبقتنا إلى إنتاج هذا النوع من النصوص. ومن خلاله يمكنه أن يختط له طريقته وأسلوبه في عملية الإنتاج.

4 . 2 . 3. امتلاك اللغة الأجنبية :

إن العنصرين الأول والثاني يتطلبان من النجيب العربي أن يكون ملما بإحدى اللغات الأجنبية العالمية. لسبب بسيط يكمن في كون امتلاك ثقافة الصورة والمعلوميات والاطلاع على التجارب الروائية الرقمية العالمية يمر عن طريق امتلاك إحدى هذه اللغات. وسأضرب مثالا، لتأكيد أهمية هذا العنصر الخاص، بالنصوص الروائية المترابطة. إن هذه النصوص غير مترجمة، ولا يمكنها أن تترجم: إنها مثل الموسيقى، والمعمار لا يمكننا أبدا تعريبها على عكس الرواية ما قبل الرقمية. وعدم إمكانية تعريب هذه النصوص المترابطة، لا يعني استحالة ذلك. ولكن إنجاز هذا العمل يبدو لي غير ممكن التحقيق في الزمن الحالي. إن مترجم النص المترابط في حاجة بدوره إلى الثقافة الجديدة التي نتحدث عنها، ودون ذلك تغير حقيقي على مستوى انتقال ثقافتنا العربية إلى المرحلة الرقمية.

5 . خاتمة مفتوحة:

قد تبدو هذه العناصر الخاصة معوقة، ولكنها غير مانعة من ظهور سرد رقمي عربي، أو ظهور نجيب عربي. ولقد بدأت تظهر

بعض الملامح لذلك، ولكن لا بد من تضافر الجهود الإبداعية والعلمية لانتقال ثقافتنا إلى الرقامة. قد يبدو هذا الزمن بعيدا، ولكنه ممكن التحقيق. فمتى سيولد "النجيب العربي"؟ لعله موجود لدى العديد من الكتاب الذين يغامرون الآن في كتابة السرد العربي، ولكن الانتقال إلى "الرقامة السردية" مسألة زمن، قد يطول وقد يقصر، ولكنه آت.

كيف قرأت نجيب محفوظ من غير أن أقرأه؟

Monsieur Réceptions

د رشيد بنحدو

قبل الشروع في الإجابة عن هذا السؤال، الذي قد لا يخلو من تحذلق، أشير إلى أن القصد من إثارته ليس هو وضع قراءتي لنجيب محفوظ موضع شكّ، مثلما سبق لناطالي صاغوط Nathalie Sarraute أن تشكّكت في كون معظم الروائيين المعاصرين قرأوا الأجزاء السبعة لـ "بحثاً عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست" ! كما أن القصد ليس هو، بالمقابل، الإقرار بأنني قرأتُ رواياته من خلال قراءة الخطابات النقدية التي تناولتها، على غرار ما فعل "ألان روب غريّي" الذي اعترف بكل جرأة بأنه يقرأ رواية "أوليس لجيمس جويس" من خلال بعض الدراسات التي كُتبت عنها فقط ! وليس القصد أخيراً هو أنني قُمت بقراءة استباقية لرواياته، أي قراءة تتعمد القفز على المقاطع الوصفية الطويلة والتركيز على المتواليات السردية والحوارية، استعجالا لمعرفة تطور الحدث المحكيّ فيها. ومع ذلك، أعترف بأنني لم أقرأ نجيب محفوظ على رغم أنني قرأته ! أن تقرأ نجيب محفوظ من غير أن تقرأه : هي ذي إذن المشكلة ! ومشكلتي مع نجيب محفوظ هي أنني قرأت ما تيسر من رواياته ضمن سياق قسريّ كيّفته جملة من الشروط الموضوعية التي تتمثل في كونه، شخصاً ونصوصاً، كان وما يزال موضوعاً حصرياً وأثيراً لعدد من التلقيات فائق الحد ومختلف الآفاق، والتي جعلتني، باستمرار وإلى الآن، عاجزاً عن التمرس الجمالي بهذه الروايات. في

طليعة هذه التلقيات، يأتي الخطاب النقدي. فبمجرد صدور رواياته، يتهافت النقاد عليها في أنحاء العالم العربي، متنافسين في تجريب ترساناتهم المنهجية والنظرية عليها. أَلَمْ ينجز معظمهم تمارينهم النقدية الأولى عليها ؟ بل إن معظمهم أصابهم الخرس حين كَفَّ نجيب محفوظ منذ سنوات عن الكتابة. فكأنَّ نجيب محفوظ عِلَّةُ وجود هؤلاء النقاد ! فبئس النقد إذن إذا كان وجوده متوقفاً على استمرار الكاتب في الإبداع، بل ومرتهناً باستمراره في الحياة ! بموازاة مع هذا النمط من التلقّي، هناك التلقّي السينمائي والمسرحي لرواياته. ألا تعدّ الكتابة السينوغرافية والدراماتورجية لنص روائي ما قراءةً نوعيةً له يزاولها المخرج بأدواته الخاصة ومن منظوره الخاص ؟ فلقد تهافت أيضا على رواياته مخرجون سينمائيون ومسرحيون أقاموا على نصوصها الفذة أمجادهم الفنية. بل إن معاناة بعضهم معها كانت شاقة عسيرة، لدرجة أن ما رافق إعداد رواية القاهرة الجديدة مثلاً للسينما من مشكلات تقنية، ومن توتر بين المخرج والمؤلف أيضاً أغرى أحد الباحثين بتأليف كتاب كامل طريف روى فيه بتفصيل مدهش وقائع هذه المعاناة[1]. ولا يخفى ما للتلقي المدرسي من آثار. فبرامج التعليم في العالم العربي وفي مختلف أسلاكه لا تكاد تخلو من رواياته، باعتبارها أداة تثقيف للتلاميذ والطلبة وتهذيبهم وتقوية كفاءاتهم اللغوية وشحذ ملكاتهم الفنية. ويجب ألا ننسى هنا أن تسخير النص الأدبي لهذه الغايات التربوية، خاصة في المستويات التعليمية الأولية، يقتضي عادةً طبعَ نُسَخٍ

1 – هاشم النحاس : يوميات فيلم القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، بدون تاريخ.

خاصة منه قد يبلغ التصرفُ أحياناً في مضمونه وفي وسائطه التعبيرية حَدَّ انزياح النسخة عن الأصل، بحيث لا يبقى من هذا الأصل سوى النزر ! وتجدر الإشارة إلى ما قد يمثله التلقي الترجمي والجائزي من انعكاسات سلبية على فعل القراءة لا يتحمل نجيب محفوظ أية مسؤولية فيها. فلقد تنافس المترجمون الأجانب والعرب منذ خمسينات القرن الفارط على نقل رواياته إلى لغات العالم، نظراً لقيمتها التاريخية والتوثيقية في المقام الأول، المتمثلة في كونها مستودع إفادات اجتماعية غنية تخص حياة رَعاع الشعب وطبقته الوسطى في القاهرة. كما بادرت كثير من المحافل الأدبية والثقافية المصرية والأجنبية، الرسمية وغير الرسمية، إلى مكافأة نجيب محفوظ بجوائز عديدة، ابتداءً من جائزة قوت القلوب وانتهاءً بجائزة نوبل للآداب، مروراً بجائزة الدولة التقديرية وجائزة المَجمع اللغوي وجائزة السينما القومية والجائزة القومية للآداب وغيرها. لكن لنجيب محفوظ قسطاً غير هيّن من المسؤولية في تلك الانعكاسات السلبية. فهو لا ينفك، تارة بمناسبة صدور إحدى رواياته بالعربية أو بسواها من اللغات، وتارة ثانية على هامش احتفاله بأعياد ميلاده، وتارة أخرى بدون مناسبة لا ينفك ينظم خرجات صحافيةً مدوية مع الجرائد والمجلات والمحطات الإذاعية والقنوات التلفزية ينساق خلالها، دون حرج فيما يبدو، إلى توضيح ملابسات تأليفه لهذه الرواية أو تلك وإلى إثبات ارتباطها الوثيق بالواقع المصري وإلى توكيد علاقة شخصياته الحكائية بأشخاص حقيقيين يعرفهم حق المعرفة وإلى تبرير تقلباته المتكررة في الأشكال الفنية والأساليب السردية والمضامين الفكرية وإلى الكشف عن النماذج الروائية العالمية التي تأثر بها وسوى ذلك. فلا عجب في أن

يكون لهذه المَطْرَقَةِ le matraquage الإعلامية مفعولها السيء في القراءة! ولن يفوتني هنا التعرض إلى نوع من التلقي الزجري : ذلك أن لقلم الرقابة في مصر - باعتباره إحدى وظائف الجهاز الإيديولوجي للدولة - حكاياتٍ مع نجيب محفوظ، ليس أقلَّها شأناً اضطرارُه إلى استبدال عنوان القاهرة الجديدة بعنوان آخر هوفضيحة في القاهرة، حتى لا يُفهم أن قاهرة نجيب محفوظ هي قاهرة جمال عبد الناصر، وكذا تَدَخُّلُ ثروت أباظة في عهد عبد الناصر دائماً لرفع الحجز عن ثرثرة فوق النيل، وأخيراً وليس آخراً، إصدار الدوكسا الدينية للأزهر لفتوى منع أولاد حارتنا، وما رافقها من ضجيج إعلامي مشوش متواصل جعل المؤلف نفسه يؤيد الفتوى، مشترطا توزيع نص الرواية بموافقة سلطة الأزهر على ذلك. ومحاولةً مني استنفاد هذا الكم الكبير والمتنوع من التلقيات، التي عرفها ويعرفها نجيب محفوظ حتى بعد موته، لا بد لي من الإلماع أيضاً إلى نوعين مخصوصين من التلقي لرواياته لا يَعْدَمَانِ الغرابةَ والطرافةَ : أولهما النظر إلى هذه الروايات من جهة كونها عائقاً للرواية المصرية والعربية عموماً عن التطور. فمن نوادر تاريخ الرواية استقبال فئة من الروائيين والنقاد المصريين خاصة لنصوصه بما هي أعمال أدبية مؤسسية معيارية تعرقل حركة التطور، ومن ثم ينبغي تجاوزها ومتحفتها، استشرافاً لكتابة روائية جديدة ومختلفة تقطع مع الحساسية الواقعية المتحجرة. والنوع الثاني هو ما سأدعوه بالتلقي التصويري La réception illustrative الذي لا أدري هل لنجيب محفوظ نفسه دَخْلٌ فيه. فجميع رواياته تظهر، على اختلاف طبعاتها، مزدانةً بلوحات ذات ألوان فاقعة صارخة تتصدر أغلفتَها الأمامية، بل إن منها ما تزينه كذلك لوحات داخلية. وهي

في الحالين معاً تقدم رسوماً لرجال مكفونين في جلابيب فضفافة، ذوي كروش منتفخة متهدلة وشوارب كثة مفتولة الأطراف، رفقة فتيات غير عجفاوات ذوات أرداف ضخمة ونهود مكتنزة متدلية، متحلقين جميعاً حول مائدة خمر أو متناوبين على النرجيلة. فهذه الرسوم البشعة لن تبارح ذهني أبداً ! وإذا كان مؤكداً عندي أن لها وظيفة إغراء نوع من القرّاء باقتناء الروايات، فإن من المؤكد عندي أيضاً أنها تخلّ بمقروئيتها لدى نوع آخر من النقاد، وأعترف بأنني واحد منهم. فهي (أي الرسوم)، إضافة إلى كونها تنبئ مسبقاً بجوانب من مضمون النص، تعمل على تعطيل متعة الدهشة وتقليص هامش الاكتشاف لدى القارئ الناقد، بحيث لا يتصور شخصيات الرواية كما صممتها رغباته هو وهواجسه. وليس أمامي، تدعيماً لرأيي هذا، إلا أن أسوق هذه القولة لجوستاف فلوبير[2] التي ضمّنها إحدى رسائله : لن أقبل أبداً، ما دمتُ حياًّ، أن تُزَيَّنّ رواياتي برسوم، لأن أجمل وصف روائي يقتله أبشع رسم. (...) فامرأة مرسومة تشبه أي واحدة من النساء (...) أما امرأة مكتوبة، فهي تجعلك تحلم بألف امرأة. ولذلك، وحيث إن القضية قضية جمالية، فأنا أعترض قطعاً على كل أنواع التصوير في رواياتي ![3].
من هذا الاستعراض السريع- الذي يمكن لي أن أضيف إليه تَلَقِّي نجيب محفوظ لطعنة سكّين غادرة غاشمة كادت أن تقتله –

2 – يحتفل نقاد العالم وباحثوه الجامعيون في العام 2007 بالذكرى المائة والخمسين لصدور روايته مدام بوفاري

3 – نقلا عن Patrick Kéchichian في تقديمه لكتاب Eric Le Calvez بعنوان : "Gustave Flaubert : un mondede livres" الملحق الثقافي لجريدة Le monde الباريسية، الجمعة 20 أكتوبر 2006، ص: 10.

يتحصل إذن أن كاتبنا يستأثر على غيره من كتّاب الرواية العرب، وبدون إرادة منه في الغالب، باحتكاره لهذا الكم الهائل والمتنوع من التلقيات الذي أوحى لي، في ذروة نظرية التلقي، بوصفه منذ عنوان هذه المداخلة بـMonsieur réceptions ، معارضةً مني لِما دعاه جون ريكاردوJean Ricardou، في أوج البنيوية، ب Monsieur Texte، مجانسةً منه لِما دعاه بول فاليري في فجر الحداثة ب Monsieur Teste ![4] وتنتمي معظم هذه التلقيات إلى تلك المحافل أو السلط التي توظفها المؤسسة الأدبية من أجل تدبير إنتاج الأدب وتنظيم تداوله وتكييف استهلاكه في سوق الخيرات الرمزية.

لكن لهذه التلقيات أثرا مزدوجا : فهي من جهة أولى تضفي علانيةً الشرعيةَ على الكاتب ونصوصه. وهي من جهة ثانية تعمل أحياناً وبطريقة خفية على إرباك سيرورة التمرس الجمالي بهذه النصوص، كما أومأتُ إلى ذلك في البداية. وأعني بالتمرس الجمالي انتقال القارئ من كونه ذاتاً سلبية تزاول قراءة صامتة للنص إلى كونه ذاتاً فاعلة تنتج قراءة كاتبة له، وهي الكفاءة النوعية الرفيعة التي يمتلكها الناقد. بالفعل، وهذا بالذات ما حدث لي شخصياً، فلقد شكّل هذا التضخم L'inflation في التلقيات عامل تشويش حاسماً أعاقني دوماً عن الكتابة عن نصوصه. ففي كل مرة كنت أريد الكتابة عن واحد منها، كانت هذه التلقيات تعترض لي، محبطة بشكل قسري رغبتي في الإنصات إلى صداه في وجداني. فعلى نحو

4 – شخصية تخيلها بول فاليري بطلا ساردا لنصه الحكائي النادر المعنون ب Monsieur Texte ((1929 وقد اعتبرها النقاد المعادل الموضوعي للمؤلف نفسه المشهور بذائقته الفنية الصارمة المتحذلقة.

مفارق فعلاً ومجاوز لإرادتي، كانت الضوضاء والغوغاء الميدياتيكيتان، المرافقتان لصدور رواياته، ستهددان قراءتي لها بالببغاوية. فَأَنْ تقرأ نصاً على ضوء اعترافات المؤلف وادعاءاته للصحافيين سيجعلك مجرد مردد لها، وسيجعلك تقرأ النص للتحقق من تلك الاعترافات ولاختبار هذه التصريحات. وهذا لعمري عين الإسقاط، بل عين الاستلاب ! ولذلك، كنت أعدل مكرهاً عن القراءة. كما أن التلقي السينمائي والمسرحي الواسع الذي حظيت به نصوصه كان سيخيم بظلاله الكابحة على كل قراءة ممكنة، بحيث كان من المحتمل أن يجعلها مقيدة باعتبارات تقنية محضة قد لا تمت إلى الأدب بأية صلة، خاصة إذا كان الناقد قد رآها مشخصة سينمائياً أو مسرحياً. أما التلقي التصويري، فالأكيد أنه سيكيف القراءة على نحو لاشعوري يجعلك تقرأ الرواية بعين الرسام. ألا تعبّر الرسوم التي تزينها عن رؤية الرسام لها وتختزل وقعها في نفسه ؟ والحال أن القراءة الحقة ينبغي أن تتم في منأى عن كل مؤثر خارجي من هذا النوع، مفجرةً في الناقد طاقات التخيل والإبداع ليرسم لشخصيات الرواية تصاوير في مستوى هلوساته وعلى قدّ استيهاماته. بينما كانت التلقيات الرقابي والترجمي والجائزي والتعليمي ستشوش عفوية القراءة وتخل بموضوعيتها، طالما أن الأسطورة الشخصية التي نسجتها هذه التلقيات لنجيب محفوظ ستجعلك، على وجه الاحتمال، تقرأ النص لا بما هو في ذاته، بل من أجل التضامن مع مؤلفه تارة، والتأكد من مدى قدرة المترجم على خيانته المبدعة للنص تارة أخرى، أو من أجل تقويمه حيناً بمعايير الرواية الأجنبية بحكم ترقية الجائزة له إلى منزلة العالمية، وحيناً آخر بمعايير التربية والأخلاق. وأغلق هذه المروحة

الكبيرة من التلقيات بما أعتبره تلقي التلقيات على الإطلاق، وهو الخطاب النقدي بحصر المعنى. فالمكتبات العمومية وخزانات الجامعات وملفات الصحافة وأشرطة التسجيل الإذاعيةُ والتلفزيةُ تعجّ بالدراسات والأبحاث والمقالات والتعاليق التي تدور حول روايات نجيب محفوظ، باعتبارها مؤسِّسةً لمعيار روائي ومكرّسةً لحساسية فنية. كان يبدو لي، كلما هممتُ بقراءتها، أقصد بالكتابة عنها، أنها أُفْنِيَتْ تحليلاً وتأويلاً. فكان ذلك يُخمد، على غرة مني، جذوة الرغبة في ترجمة انفعالي الصامت بها إلى دراسات. كنتُ أشعر بها، لكثرة ما قُرِئَتْ، نصوصا مستهلكة مستنفدة. إنها، لفرط ما أُجْهِزَ عليها، نصوص جاهزة ناجزة. إنها نصوص متلقاةٌ قبل أي تَلَقٍّ ! كانت هذه هي مشكلتي مع نجيب محفوظ الذي قرأته من غير أن أقرأه ! فهل أكون إذن مستأهلاً لصفة المخادع أو المنافق التي يخاطب بها شارل بودلير قارئه المفترض، قبل أن يدعوه بسَمِيِّهِ وبأخيه[5]؟

5 – " mon semblable - Hypocrite lecteur- mon Frère " آخر بيت في قصيدة " Mon lecteur "، التي تتصدر ديوان شارل بودلير "أزهار الشر Les fleurs du mal "(1857).

التاريخي والواقعي وبناء المعنى في الرواية

(روايات محفوظ نموذجا)

د عبد اللطيف محفوظ

1 - تقديم:

تقتصر هذه الدراسة على محاولة إظهار الدليل المجسد للفكرة المولدة لروايات نجيب محفوظ، وستحاول التوصل إلى ذلك عن طريق استعارة مفهوم الدليل – الفكرة، كما صاغه الفيلسوف ا لأمريكي شارلساندرس بورس[1]، وهو الدليل الذي يحقق الفعل الذهني المجسد لاختزال وتمثل الواقع، ويشكل الحصيلة النهائية لسيرورة تدلالية ذهنية كاملة، مجسدة لشكل تمثل الواقع المزامن للحظة الإدراك. ومعنى هذا أن هذه الدراسة ستهتم فقط بالسياق الخارجي المفترض كونه متحكما في شكل السؤال المشكل لموضوع الرواية المراد توصيله من خلال النص الروائي المنبثق عنه. إن هذه الدراسة الأولية إذن، ستهتم بمدار السؤال المؤسس للروايات والمسؤول عن شكل الموضوع المظهر. وهو عبارة عن حالة عالم فكرية، مستنتجة من الواقع المتبدي.

ومن الواضح أن التعريف المختصر السابق يفيد خاصتين أساسيتين، تتصل الأولى بالسيرورة التدلالية، التي بفعل كونها تتم في ذهن المنتج، فإنها تمتلئ بأفكاره وأوهامه وتتميز بقدراته المعرفية،

1 - Peirce, Textes Fondamentaux De Sémiotique, Tr. Par B.Fouchier et C.Fox, ed : M.K.Paris. 1987p –p :81-97.

وتتصل الثانية بناتج الدليل – الفكرة، المشكل للمدار السياقي[2]، والذي باعتباره حالة عالم، فإنه مرحلي، وخاضع ومجسد لشكل الوعي به.

انطلاقا من هذا الفهم، فإن المدارات السياقية عند محفوظ، كما هي عند الكتاب الآخرين، لا بد وأن تكون متغايرة، تبعا لتغاير أشكال الوعي بالعالم أثناء اتخاذ قرار الكتابة. وغالبا ما لا يكون هذا التغير ناتجا عن العالم، أو عن الواقع، بل عن شكل تمثل الكاتب لهما، إما تحت تأثير التحولات السياسية التي تنعكس بجلاء على الوعي بالواقع المتبدي، وإما نتيجة التحولات المعرفية المجردة، والتي تشكل في العمق آليات لإدراك ووعي الأدلة[3].

إن كل هذه الأشكال المؤسسة للتغيير والمتحكمة فيه، أثرت في وتيرة إنتاجه. والدليل على ذلك أن تلك الوتيرة المنتظمة، كانت تتأثر، كلما لحق الوعي بالواقع المتبدي تحول جوهري، بوقفات استثنائية، لتعود من جديد مانحة نصوصا مختلفة شكلا ومضمونا؛ ويعني ذلك أن التغيير عائد إلى الشكل الذي أُدْرِكَ به الواقع. ومن بين التحولات الكبرى التي أثرت بجلاء، تلك التي صاحبت ثورة الضباط الأحرار، والتي فرضت على نجيب محفوظ الصمت سبع

2 – أنظر معاني كل المصطلحات الواردة في هذه الدراسة ضمن كتابنا:
"آليات إنتاج النص الروائي (نحو تصور سيميائي)" دار العلوم ناشرون بيروت، 2008، منشورات الاختلاف، الجزائر 2008.

3 – يمكن أن ندمج ضمن هذه الآليات، قيود الجنس، ومبادئ المدرسة أو المذهب (الرومانسية..الرمزية الواقعية.. الخ.)

سنوات. وهي مدة كافية لتأمل التحول ولمحاولة تشكيل دليل – فكرة ملائم للمرحلة الجديدة. ثم التحولات التي أنتجتها رجة الهزيمة، والتي فرضت عليه أيضا، الصمت خمس سنوات.. ثم مرحلة ما بعد اغتيال السادات، والتي وإن كانت لم تفرض عليه الصمت، فإنها قد أثرت بشكل محسوس على رواياته اللاحقة، عن طريق تأثيرها في الدليل- فكرة، الذي أصبح بدءا من رواية (ليالي ألف ليلة وليلة 1982) – وباستثناء رواية (يوم قتل الزعيم) – متصلا بالنقائص القدرية لنظم الحكم الإنسانية، وأيضا بنسبية نواياها وإنجازاتها، وأساسا بنسبية الحكم عليها.

إن التحولات التي نلمسها في الدليل-الفكرة، المؤسس لروايات هذه المرحلة، لا تتصل فقط بتحول الواقع المتبدي في ذهن الجماعة الاجتماعية، ولكنه يتصل أيضا بتحول يطرأ على وعي المنتج وهو بصدد إدراك هذا الواقع المتشارك. ولعل ذلك هو السبب في كون عدد من رواياته المتلاحقة، قد حققت نفس الدليل – فكرة، رغم اختلافها عن بعضها البعض، في شكل تحييناتها الإظهارية. ويعود ذلك إلى أنها تجسد أشكال الوعي المختلفة به، انطلاقا من الآليات التي ينطلق منها أثناء اختزاله الواقع المتبدي، وأيضا انطلاقا من وعيه بالشكل الروائي الأكثر ملاءمة لإظهارالفكرة بوصفها دليلا.

2 – خصوصيات الدليل – فكرة في علاقتها بالسياق:

إنه من الملحوظ أن محفوظ يعمل في كل مرحلة على تجسيد الدليل – التفكري، عبر تجسيده في مدارات سياقية متمايزة. ولعل

غياب هذا الوعي عند بعض النقاد هو ما قادهم إلى اعتبار رواياته متشابهة(سلبيا) ومكرورة[4] أو إلى اعتبار بعضها مستعصية على التصنيف داخل سياق إنتاجها التاريخي أو الفني مثل رواية (السراب) أو (أولاد حارتنا) أو (ملحمة الحرافيش) لكنها في الواقع لا تخرج إطلاقا عن الدليل– التفكري، الذي يتمظهر بدقة وتراتبية محسوبة، عبر مدارات حالاتية متصاعدة نحو ذروة واكتمال الفكرة – كما سيتضح لاحقا –. فرواية السراب مثلا، والتي أنتجت خلال مرحلة الاحتلال، في الوقت الذي انتقدت فيه حب الأم حين يكون سلبيا وانفعاليا مرضيا، قد دعت من خلال تسفيهه، إلى الفعل من أجل تغيير وضع تلك الأم إيجابيا؛ مؤكدة بذلك على أن السعي إلى ذلك التغيير، هو مضمون الحب الفعلي. وبذلك شكلت حلقة متنامية لإظهار وتجسيد الدليل-التفكري لتلك المرحلة. كما أن رواية أولاد حارتنا، التي أنتجت في نهاية الخمسينات[5]، هي نقد للفكر المرتبط بالإيديولوجية الدينية ولأشكال الحكم التي يمكن أن تترتب عنها، ومن ثمة، فإنها بالنظر إلى زمن إنتاجها، تشكل إجابة عن سؤال طرحه الواقع المعيش، والذي جسدته النزعات الأصولية وخاصة حركة "الإخوان"[6] وهي بذلك تترابط مع باقي روايات المرحلة.

4 – عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة،المركز الثقافي العربي، ط1 البيضاء/ بيروت،ص:226.

5 – نشرت أول مرة مسلسلة في جريدة الأهرام سنة 1959 ولم تنشر كاملة إلا سنة 1967 (دار الآداب).

6 – لقد ظهرت حركة "الإخوان" سنة 1928 بمدينة الإسماعيلية على يد مرشدها الأول (حسن البنا)؛ وقد كان من دواعي قيامها، فشل الفكر العلماني الوطني، – الممثل= =

لكن تجربة محفوظ توضح أيضا، أن بعض المدارات السياقية لا تترابط بشكل مباشر مع الدليل- التفكري، المتحكم في إنتاج روايات نفس المرحلة، إذ نجده، أحيانا، ينتقي حكايات رواياته من التاريخ الشخصي (المرايا وحكايات حارتنا)، أو من فترة تاريخية ماضية كما هو الحال مع (ملحمة الحرافيش وحضرة المحترم وعصر الحب). غير أن عدم الترابط المباشر، لا يعني عدم تقديم إجابات عن أسئلة المرحلة المزامنة للحظة الإنتاج، بل على العكس مما قد يعتقد، تقدم إجابات ضمنية عميقة تكشف حقيقة المتبدي العام وحقيقة المنتج وبالتالي حقيقة السلطة: فالروايات التي ذكرت قبل قليل، أنتجت جميعها خلال مرحلة الانفتاح الساداتية؛ ومن ثمة، فإنها تعبر عن طريق عدم استعارتها لحكاياتها من المتبدي المحاقب لإنتاجها، عن رفض الواقع الفعلي من خلال النفور من الخوض فيه، دالة بذلك على غموض أسئلة المرحلة نفسها، وعلى عدم اكتمال الفعل – موضوع السؤال، وعلى عدم سماح السلطة للكتاب الأكثر شعبية بالتعبير عن إجاباتهم الصريحة[7].

بيد أن ما هو مؤكد، هو أن الأدلة–التفكرية، في رواياته، مهما كانت علاقاتها ببنى مجردة وفكرية خالصة، فإنها دائما متفاعلة مع

= = آنذاك في حزب الوفد – في فرض التغيير، واستلهمت الحركة فيما بعد، فكر الإمام ابن حنبل، ثم فكر ابن تيمية، لتستلهم أخيرا فكر أبي الأعلى المودودي وسيد قطب الشيء الذي أنتج داخلها جناحا بالغ الخطورة، عرف ب (النظام الخاص).

7 – يشير م.ح.هيكل إلى أن السادات قد طلب قبل حرب أكتوبر، من نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وثروت أباظة مساعدة مصر بعد "المناوشة" وذلك بالوقوف مع السلام..(4). فقد تغاضى ن.محفوظ في هذه المرحلة عن أحداث جسيمة مثل حرب أكتوبر وكامب دايفد وانتفاضة 1977..

الواقع المصري بكل أبعاده، وخاصة ما يتصل منه بالتحولات السلبية التي تجهض آمال الجماهير والحكام، وتعري زيف الإيديولوجيات الرسمية والشعبية، تلك الإيديولوجيات التي يكون الواقع قد فرضها على "النوايا الطيبة" لمبتدعيها.. ولذلك غالبا ما ينحو الدليل - التفكري، نحو الدعوة إلى التأمل المحايد لحدود المعادلة، وإلى تأمل تاريخاني للأفكار والنفسيات. وقد سادت هذه الأدلة، بصفة خاصة، بعد رحيل السادات (ليالي ألف ليلة وليلة. أمام العرش. الباقي من الزمن ساعة. رحلة ابن فطومة. العائش في الحقيقة) لكن رغم طابع هذه الروايات التجريدي الماثل في مفارقتها للشكل المألوف للاستعارة المحفوظية، فإنها لا تنفصل عن عمق تلك الاستعارة. لأنها من جهة، إجابة عن سؤال المرحلة الإشكالي، الذي تبأر، بعد رحيل السادات، حول سياسة الانفتاح والسلام ثم حول سر اغتياله، وحول حقيقة مدبري ومنفذي ذلك الاغتيال؛ وأيضا حول اختلاف انفعالات ومواقف الجماهير إزاء كل ذلك (العائش في الحقيقة..) مثلما تبأر حول حقيقة فشل مخططات السياسات المتعاقبة في تحقيق أهدافها، بدءا من ثورة 1919 إلى نهاية عهد الراحل السادات. وقد شملت هذه المراحل كل التجارب الفكرية الإيديولوجية والعملية، التي سمح الواقع بتحيينها (الإقطاعية. الاشتراكية. الليبرالية..) ومع ذلك لم تسفر إلا عن المزيد من التدهور .. ومن ثمة، بدا له السؤال الذي يتمحور حول شكل النظام الفكري والسياسي الأكثر ملاءمة، سطحيا، لأن النظام السياسي نفسه، ليس سوى تمظهر لحقائق أعمق منه (الباقي من الزمن ساعة ورحلة ابن فطومة..) ومن جهة ثانية، فإن هذه الروايات التي تبدو مجردة، لا تنفصل، من جهة بناء مداراتها، عن

الفضاء المصري (تركيب الأسماء في رواية"ليالي ألف ليلة وليلة"، الفضاء المحفز للبحث في رواية "رحلة ابن فطومة"، الشخصية والفضاء في رواية "العائش في الحقيقة"..).

إن الخاصية الأساسية التي تميز رواياته، هي ارتباطها الوثيق بالمتبدي المصري. فقد كان محفوظ، منذ البداية، مؤولا للمتبدي. لكن رغم كون شكل وعيه بذلك المتبدي، كان محكوما ببنيات فوقية، تفرضها الموسوعة المعرفية[8]، فإنه لم يسع إلى التعبير المباشر عن قضايا كونية، مجردة عن الفضاء المصري. كما أن اختياراته للمدارات، ظلت رهينة محتوى السؤال الجوهري الذي يدرك لحظة الإنتاج، أنه السؤال المطروحا من قبل المتبدي.

وتأخذ المدارات السياقية المجسدة للدليل- فكرة وناتجه عنده، الأشكال الثلاثة التالية:

ما الذي يجب فعله ؟

ما الذي يجب الاعتقاد به ؟

وتعتبر هذه الأسئلة الثلاثة، كافية لتوصيف شكل الإنتاج المحفوظي. لكن، يجب مع ذلك، ألا نعتقد، بأن الحدود بين هذه الأسئلة حاسمة، إذ الواقع أن ربط سؤال ما برواية أو مرحلة ما، يتم بناء على اختيار السؤال المهيمن الذي لا ينفي السؤالين الآخرين.

8 - أقصد هنا جانب الموسوعة الحصري، المتصل بسياقين متضامين، هما سياق الإيديولوجيا المهيمنة أو المنحاز إليها، لحظة الإنتاج؛ وسياق التشخيص الروائي، والذي يؤثر بشكل أو بآخر، في إدراك المتبدي وتظهيره..

لقد نشر محفوظ رواياته بين 1939، (عبث الأقدار) و1988 (قشتمر) وقد تميزت كتاباته في الغالب، باستلهامه لتاريخ مصر الحديث. وهو التاريخ الاجتماعي الذي عايشه منذ الطفولة، والذي غالبا ما يبدأ مع السنوات القليلة السابقة على ثورة 1919 - التي تحضر بقوة في جل رواياته - وينتهي مع بداية عهد الرئيس حسني مبارك. أما الروايات القليلة التي تبدو، وفق رؤية غير متمعنة، استثناء لتلك القاعدة، فإنها في الواقع، تعبر عن نفس الواقع المتبدي الاجتماعي، لكن بشكل مخالف ناتج عن استنادها على آلية الإنتاج الأيقونية[9] البسيطة، التي لجأ إليها، إما استجابة لإحدى البنيات الإيديولوجية المدعمة للتحفيز على الفعل، مثل إيديولوجية النزعة المصرية (الروح المصرية) التي كانت مهيمنة أثناء بداية إنتاجه للرواية (الروايات التاريخية الثلاث)؛ وإما خوفا من السلطة، أو من إحدى القوى الإرهابية.. كما هو الحال مع رواية (أولاد حارتنا)، أو رواية (ملحمة الحرافيش)، التي يعود زمن حكيها، إلى ما قبل سنة 1930 التي شهدت القضاء النهائي على ظاهرة "الفتوة"[10]، والتي بفضل صدورها بعد مضي سبع سنوات على تطبيق سياسة

9 - تستند آلية الإنتاج الأيقونية على التشابهات والتناظرات بين شكل الحكاية المؤسسة للخطاب وبين شكل الحقيقة الاجتماعية التي يريد الكاتب التعبير عنها.

10 - انتهت مرحلة الفتوة عمليا، سنة 1930 على إثر اعتداء فتوة الحسينية(عرابي) على ضابط إنجليزي.. وقام في النهاية بتجريده من كل ثيابه، ليذهب الضابط عاريا كما ولدته أمه، فأدى ذلك إلى القبض على عرابي. ومن ثمة، القضاء على تلك الظاهرة.أنظر:

- عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، م.سا. ص: 217، وص: 232.

السادات، التي عرفت "بسياسة الانفتاح" وبفضل تزامنها مع انتفاضة الجماهير (أحداث 1977)، قد عبرت عن الرفض المطلق للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والمعنوية للبلاد، متهمة الأنظمة المتعاقبة على حكم مصر، بالديكتاتورية، سواء كان الحاكم مصريا أصيلا (مؤشرا عليه بكون الفتوة ابن الحارة)، أو مصريا بالتقادم، (حين يكون الفتوة وافدا على الحارة)؛ مثلما تعبر عن غياب خط ناظم، بشكل منطقي، لأنظمة الحكم المتعاقبة؛ ذلك الغياب المبرر بالحضور الدائم للنزعات المزاجية للحاكم في صراعه ضد ذوي النفوذ الاقتصادي، وأيضا في صراعه مع المثل الاجتماعية الأصيلة. إن هذه الرواية، بقدر ما تنفي عن الأنظمة المتعاقبة، سمة الديموقراطية، والشرعية الشعبية، بقدر ما تلصق بها سمات الاستبداد والتسلط والفتونة والفتوة[11] ،

يمكن في الأخير، أن نحدد المراحل الكبرى، التي شكلت الواقع المتبدي العام، الذي عاصره محفوظ، فأنتج رواياته انطلاقا من تأويله في أربع مراحل، أثرت نوعيا في تشكيل الدليل- فكرة، الذي عمل على تنويعه وتطويره، وفق أشكال وعيه بها:

تبدأ المرحلة الأولى، مع بداية الحرب العالمية الثانية، وتنتهي مع قيام ثورة الضباط الأحرار. وقد أنتج خلال هذه المرحلة ثمان

11 – أما بقية الروايات التي لم تستعر مداراتها من التاريخ المصري المعاصر (ليالي ألف ليلة وليلة. رحلة ابن فطومة. العائش في الحقيقة.)، فإضافة إلى كونها تجسد نفس الإجابة، فإنها تضيف إليها، إجابة مدعمة، تتمثل في رفض الأحكام المطلقة والنهائية عن الأنظمة والحكام، وتقر بالنسبية الموضوعية.

روايات، أولاها (عبث الأقدار 1939)، وآخرها (بداية ونهاية 1949). وتقبل هذه المرحلة أن تقسم إلى قسمين فرعيين بالنظر إلى التمايز الواضح بين الروايات الثلاث الأولى، ذات الصبغة التاريخية، وبين الروايات الأخرى التي عرفت "بالروايات الواقعية".

وتبدأ المرحلة الثانية مع 1956 (ما بين القصرين)، وتنتهي مع سنة الهزيمة 1967 (ميرامار)، وهي مرحلة حاقبت العهد الناصري.

بينما ترتبط المرحلة الثالثة بعهد السادات أو بما اصطلح عليه بعهد"الانفتاح"، وأول رواية صدرت خلال هذه المرحلة كانت هي (المرايا 1972)، وآخر رواية كانت هي (أفراح القبة 1981).

أما المرحلة الرابعة والأخيرة فتبدأ بعد اغتيال السادات، ويبدو أنها انتهت مع رواية (قشتمر 1988)..

بما أن عدد روايات محفوظ، يصل إلى 35 رواية، وبما أن حضور تجربته في هذه الدراسة، يقتصر على توضيح آليات الإنتاج المتحكمة في كتابة الرواية لديه، فإنني سأكتفي بروايات المرحلة الأولى، تاركا روايات المراحل الأخرى إلى مناسبات أخرى. لكن مع ذلك سأعمل على أن أكون مع نهاية هذه الدراسة، قد اقترحت نمذجة لشكل تحول الدليل- فكرة إلى مدار سياقي.

3 – المدارات السياقية في روايات المرحلة الأولى:

3 – 1 الروايات التاريخية الثلاث:

لقد كتب محفوظ رواياته الأولى أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، ولم تكن هذه المرحلة متميزة عن المراحل السابقة عليها، والتي تبدأ تأثيراتها على محفوظ بدءا من ثورة 1919.

إن ما يميز هذه الفترة سياسيا، هو خضوع مصر للاحتلال البريطاني، وللنظام الملكي المتحالف مع القوى الإقطاعية المستغلة والمعادية للتحرر والديموقراطية. وقد دأبت هذه القوى المتحالفة (الاحتلال والقصر)، على القمع العملي والمعنوي للقوى الوطنية الهادفة إلى التحرر[12]..

إن الواقع المتبدي المظهر من قبل الدراسات المختصة في هذه الحقب، يساعدنا على استنتاج الدليل- فكرة، المنتج لرواياتها؛ فمن[13] خلال، استقراء الروايات، يتبين أن الدليل- فكرة، المؤسس للمدار السياقي، يتمثل في إدراك محفوظ أن الخلل العام، الذي يعوق ازدهار وتطور مجتمعه، يكمن في عدم امتلاك المصريين لزمام أمرهم. ومن ثمة، كان سؤال المدار الجوهري، هو (كيف نتحرر؟). وقد فرض ذلك السؤال إجابات مرتبطة بأساليب التحرر الممكنة. وبالفعل، فإن روايات المرحلة، تقدم إجابات متقاربة وإن كانت مختلفة، من حيث الوعي بأساليب التغيير الممكنة. تلك الأساليب التي فضل محفوظ أن تستعار من الماضي المصري، من أجل شحذ الهمم على محاكاتها في الحاضر. وتشكل هذه الاستعارة، تجسيدا

12 – إن وصف الوضعية السياسية والاجتماعية لمصر خلال هذه المرحلة، يتطلب بحثا علميا متخصصا، يتجاوزني، ولذلك فقد اعتمدت فقط على ما أورده بعض المتخصصين أمثال محمد حسنين هيكل وأنور عبد الملك وغالي شكري ولويس عوض..إضافة إلى ما ورد لدى بعض النقاد الاجتماعيين..

13 – من بين هؤلاء: محمد علي باكثير وجودة السحار وعادل كامل ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويحيى حقي...أنظر :

لإيديولوجية محايثة ومزامنة لفعل الإدراك والإنتاج. وتتمثل تلك الإيديولوجية، في فكرة الروح المصرية، التي بعد أن هيمنت آنذاك على فكر بعض الكتاب والمفكرين، تبين – فيما بعد – أنها لم تكن إلا نزوعا رومانسيا[14]:

تستلهم الرواية الأولى (عبث الأقدار)، حكاية الفرعون خوفو، الذي تجسد حكايته الحتمية القدرية، التي تتجاوز الإرادة والتخطيط البشريين. إنها بكلمة أخرى، تستلهم فكرة ذات بعد ميتافيزيقي.

لكنها وإن كانت مؤسسة على فكرة تلغي الإنسان وإرادته، وتسند الفعل للقوى الغيبية، فإنها، مع ذلك، تجعل الذوات المساعدة على تحقيق ذلك الفعل القدري، متشبعة بالروح الدينية والإنسانية، حيث تبدو متفانية في الاستجابة لقيمها، ومستعدة للتضحية بالنفس في سبيلها. وبذلك ترتبط هذه الفكرة أيقونيا – ولو بنسبة قليلة – بحتمية العدالة الإلهية، وبضرورة التفاني في مساعدة فعلها، حينما يزف.

بيد أن أهميتها، تكمن في كون حكايتها، تجسد انتقال السلطة من فرعون إلى أحد أبناء الشعب الجنوبيين، ومن سلالة دينية إلى أخرى أقرب إلى نفوس الشعب.

وتشكل كل تلك المؤشرات إجابة مزدوجة عن سؤال التغيير: مزدوجة، لأنها في نفس الوقت الذي تشير إلى حتمية التغيير،

14 – غالي شكري: مذكرات ثقافة تحتضر، دار الطليعة، بيروت 1970. ص: 257.

وتحرض على الوفاء له؛ تسند تنفيذه إلى القدر. إن الرواية إذن، هي إجابة غيبية ذات لبوس رومانسي ، عن سؤال واقعي.

إلا أن اختيار نجيب محفوظ لعنوان (عبث الأقدار)، يؤشر، في الواقع، على سخرية مضاعفة، تشكل في العمق إيديولوجيته الخاصة، الرافضة للمتبدي، ولكل متعالياته..

لقد أصدر محفوظ هذه الرواية أثناء بداية الحرب العالمية الثانية، أي مباشرة بعد أن تقلد حزب الوفد الحكم للمرة الرابعة في تاريخه، وهي المرة الأطول زمنيا (1936-1937) الحكم. والواقع أن تلك العودة، لم تكن إلا نتيجة لعبث قدري، لأنها لم تكن، في الحقيقة نتيجة فعل إرادي نابع من إرغامات الواقع السياسي المصري، ومن كفاح الحزب والمتعاطفين معه، بل نتيجة إرادة المستعمر والقصر، الذين تعودا اللجوء كلما تعاظمت القلاقل الداخلية، أو تعاظم التهديد الخارجي، إلى حزب الوفد من أجل تهدئة الوضع، ثم حالما يتحقق لهما ذلك، يقومان بإقالة حكومته، والتنكر للامتيازات التي يكون قد حققها للجماهير (مثل معاهدة 1936 المبرمة بين النحاس باشا والإنجليز، والتي تقضي بإنهاء الاحتلال العسكري البريطاني لمصر[15]. فقد أثبت الواقع أن المحتل يكون وراء تنصيب حكومة وفدية لقمع الشعب وإسكاته..

لقد أدرك نجيب محفوظ، دون شك، أن تنصيب الحكومات الوفدية أو ذات الأغلبية الوفدية (1924 و1927 و1930 ثم 1936–

15 – اجاريشيف: جمال عبد الناصر، ترجمة سامي عمارة، دار التقدم، موسكو. 1983 ص/ ص(16/15).

1937)، هو بمثابة هبة قدرية، أقرب ما تكون إلى العبث.. ولذلك فقد انتقى حكاية تجعل التغيير صوريا، لأنها تشرطه بعلاقة القرابة، التي تبقي أواصر الوصاية قائمة؛ إضافة إلى طبيعة القرابة ذاتها، حيث الزواج مهدد أبدا بالطلاق..

إن المدار النصي ليوضح، بفضل التحليل الأيقوني، تجسيدات الدليل- فكرة: فالعبث، يبدو ماثلا في شكل تحول مسارات الحكاية، ذلك أن ابن الشعب الأصيل (الوفد)، سيصل إلى السلطة، بفضل ظروف نابعة ليس من الرغبة الداخلية، ولكن من مسارات خارجية ومتعالية عن إرادته ومشيئته (الحرب العالمية الثانية). وقد أشرت الحكاية على ذلك، بفضل علاقة المصاهرة، بين ابن الشعب والحاكم. وبما أن هذا الأخير أب للزوجة، فإنه سيفرض عليه وصايته عن طريق ابنته[16] وبذلك تؤشر الرواية، بفضل هذه العلاقة الأيقونية، بالواقع المتبدي المحفز لسؤالها، على أن الوفد قد فقد قوته الذاتية والمحايدة، وأصبح أداة مدعمة لاستمرارية السلطة التي كان من المفروض أن يواجهها.. ومن هنا، يمكن فهم العنوان بوصفه، تأشيرا على موقف محفوظ، من صعود الوفد إلى الحكم آنذاك، حيث يبدو أنه اعتبره صعودا عبثيا، من جهة لأنه نابع من دوافع خارجية،

16 – خاصة وأن السلطة غالبا ما تؤول، في البلدان الشرقية، ليس إلى ممتلك القضيب، ولكن إلى من يكون القضيب موضوع رغبتها، أي الزوجة أو الأم (وخير دليل على ذلك، رواية رادوبيس) أنظر:

جاك ناصيف: "الاستمتاع المطلق في هوام الغرب للشرق" حوار مع ألين غرو ريشار ضمن مجلة *الفكر العربي المعاصر* ع11. 1981. ص–ص (97-107).

ومن جهة لأنه مشروط بالرقابة التي تفرض الخضوع.. ومن ثمة، فليس إلا وهما مرحليا لاستعادة المصري لروحه.

والواقع أن هذا الموقف الذي عبرت عنه الإيديولوجية الخفية المحايثة للدليل- فكرة، هو نفسه الذي سيعبر عنه الوعي الشعبي بعد ذلك بقليل، خلال تقلد الوفد الحكم أثناء الحرب العالمية الثانية، والذي – كما توضح التقارير السياسية المؤرخة للمرحلة، والتي سوف يستلهمها محفوظ، في رواية (خان الخليلي) لاحقا – حيث كانت غالبية الشعب، لا تنظر إلى حكومة الوفد بوصفها رمزا للتغيير أو ترهينا للديموقراطية، بل كانت تراها جزءا من النظام العام الذي تمقته، ويتجلى ذلك بوضوح في عدم مشاطرة أغلبية الشعب لموقف الوفد من طرفي الصراع. ففي الوقت الذي كان الوفد يدعو إلى الحياد الكامل، كان الشعب يتمنى من الأعماق انتصار الألمان، على اعتبار أن ذلك وسيلة للتحرر من الإنجليز..

وهكذا، يمكننا القول، إن رواية (عبث الأقدار)، وهي تعبر عن جبرية التغيير، وتشجع على مساعدة الفاعل الذي ينتدبه القدر للتغيير الإيجابي، ثم وهي تعمل على ترسيخ الروح المصرية في الذوات، فإنها تنتقد الواقع المتبدي وترفض شكله العبثي، داعية إلى شكل آخر للفعل، شكل يكون "واقعيا موضوعيا" وصادرا عن إرادة ذاتية. وهذا بالضبط ما سيعمل محفوظ على تجسيده من خلال إجابتيه المقدمتين في الروايتين اللاحقتين (رادوبيس وكفاح طيبة):

صدرت رواية (رادوبيس) سنة 1943، بعد أربع سنوات من صدور (عبث الأقدار). ومعنى ذلك أنه قد خلد إلى الصمت،

خلال الحرب، ولا بد أن هذه المدة القصيرة قد ساهمت في تعديله لوعيه ب. ذلك التعديل الذي سنلمسه في شكل تغيير الإجابة عن نفس السؤال المؤسس للروايات الثلاث (كيف نتحرر ؟)، عن طريق التخلي عن فكرة القدرية، التي تجعل الفعل خاضعا لقوى خارجية غيبية أو فعلية، بمقابل البحث عن مدار نصي، يجسد نقدا اجتماعيا عاما للأفعال والسلوكيات، ويحفز على الفعل الإرادي:

تقوم الحكاية المشكلة لمدار الرواية النصي، على وصف العلاقات القائمة بين ثلاثة أقطاب هي:

- رادوبيس، التي صورت بوصفها فاتنة دخيلة، ومستبدة، تسيطر على باقي الأقطاب، وتحظى بالاستفادة من كل الخيرات والامتيازات والإمكانات الإبداعية.. الشيء الذي جعلها تؤشر أيقونيا، على المحتل الإنجليزي الذي ماثل رادوبيس، من حيث جعله للملك وحاشيته وسيطا لاستغلال خيرات الوطن..

- فرعون (مرنرع الثاني)، الذي صور مستبدا ومهملا لواجباته تجاه الملكة والرعية، نتيجة خضوعه لرادوبيس ورغباتها؛ ومن ثمة، بدا متحديا لمشاعر رعيته الوطنية والدينية..

- أما القطب الثالث، فتمثله الملكة وباقي الرعية..

وقد انتهى هذا الصراع ب"انتفاضة " شعبية، قادها رجال الدين، بعد أن فشلت الملكة سياسيا، في إقناع الملك بالتراجع عن أعماله.. وقد نتج عنها أن وجه أحد أفراد الشعب سهما قاتلا لفرعون..

والواقع أن الدليل- فكرة، الخاص بهذه الرواية، قد تجسد في المدار النصي، استنادا على مبدأ الأيقونية البسيطة، حيث عمل محفوظ على مماثلة الواقع الواقع المتبدي الراهن، بالواقع الواقع المتبدي الذي أعطته الموسوعة المزامنة لفترة حكم مر نرع الثاني. ولقد كان أهم مؤشر على ذلك، هو اشتراك الملك الراهن (فاروق) مع فرعون (مر نرع) في لقب (الملك العابث)، الذي نعتا به معا من قبل رعاياهما.. ومن ثمة، فإن الرواية تدعو - بشكل صريح - الفئات الحية في البلاد، من المثقفين ورجال الدين، إلى تعبئة الجماهير وتحريضهم ضد المحتل عن طريق تصفية الملك.. مثلما تدعو الحركات المتطرفة والسرية آنذاك، إلى تعديل استراتيجيتهاوالتفكير بشكل مغاير..

ولعل هذا الوعي بالواقع المتبدي ناتج، دون شك، عن الإحساس الشعبي بفشل الأحزاب الوطنية، التي رغم تبنيها لمختلف أشكال النضال الذي خاضه الشعب، لم تفرز نتائج سياسية مقنعة. ومن ثمة، كان لابد من اقتراح إجابة أخرى لنفس السؤال(كيف نتحرر؟).

غير أن هذه الرواية، وإن كانت تحت إرغام الواقع المتبدي المؤطر لإنتاجها، قد حاولت توجيه شكل نضال الحركات السرية؛ فإنها، مع ذلك، لم تنظر إلى ذلك الأسلوب بوصفه وسيلة للتحرر، أو للتغيير حتى.. وذلك واضح من خلال الأدلة الأيقونية المستنتجة من صمت الرواية عن مصير النظام والكهنة والرعية، وأيضا من خلال تصوير الرواية للاحتفاء بجثمان فرعون، حيث يرتبط

الموضوع الدينامي لذلك الاحتفاء، بعدم كفاية التصفية الجسدية لرمز النظام، وكذا بعدم كفاية وجدوى العمل السري..

لقد زامن صدور هذه الرواية تعاظم السخط الاجتماعي على النظام، وعلى التجربة النيابية المزيفة - والتي ساهم الوفد نفسه فيها - حيث تعاظم عمل المجموعات العاملة تحت الأرض (بتعبير هيكل)، وبصفة خاصة جماعة "الإخوان" التي خلقت جناحا مسلحا عرف باسم "النظام الخاص" تحددت مهمته في تنفيذ عمليات إرهابية استهدفت العديد منها أماكن عامة للترفيه.. وقد بدا واضحا أن المنظمات السرية لا تمتلك، القوة اللازمة لفرض التغيير، سواء على المستوى السياسي أو العملي..

ولا شك أن هذا الوعي، الذي هيمن بعد الحرب، هو الذي جعل محفوظ يدرك الخلل الكامن وراء ديمومة الاحتلال، ليس في اغتيال فرد اعتباري، أو إخافة الناس من ارتياد مواطن الترفيه.. بل بالعمل المنظم، المؤسس على استراتيجية مدروسة، والذي يستهدف كل أركان الحكم، وذلك بالفعل ما ستقوم الرواية الأخيرة بالتعبير عنه انطلاقا من توظيف واضح لإيديولوجية الروح المصرية (كفاح طيبة) :

يرتبط الدليل- فكرة لرواية (كفاح طيبة)، بدعوة صريحة للبحث عن الهوية المفتقدة، وذلك عن طريق الحض على اجتثاث الموانع القائمة دون انطلاقها الحر. تلك الموانع التي تكمن في الاحتلال والنظام معا، ذلك أن الدولة الحاكمة، وفق إيديولوجية (الروح المصرية)، هي من سلالة الشراكسة الوافدين من الشمال؛

والذين يجب التخلص منهم، من أجل امتلاك الذات، حيث ذلك الامتلاك هو الطريق القويم نحو امتلاك المصير.. وواضح أن هذا الوعي الذي خالف مطامح الأحزاب الوطنية المناضلة منذ عقود – والتي لم تكن تطمح إلى أكثر من تحقيق الاستقلال، في إطار ملكية دستورية ديموقراطية – قد تضمن الوعي بلا جدوى النضال الديموقراطي، والتجارب النيابية.. ولا جدوى التصالح مع نظام غير مصري الأصول..

وهكذا، من أجل تمرير ناتج هذا الدليل- فكرة انتقى محفوظ مدارا نصيا منسجما، مع الإيديولوجية المحايثة لذلك الدليل، وقد تمثل في حكاية فرعونية تتصل بتحرير المصريين من حكم الهكسوس المحتلين القادمين من الشمال..

وقد انبنت هذه الرواية، بدورها، على القوة الإنتاجية: الأيقونية البسيطة، حيث التناظر الكبير بين المدار السياقي ومدار النص، فالتشابه واضح بين وضع مصر والمصريين والعائلة الحاكمة، في الموسوعتين معا .. فمصر ليست بيد المصريين، والمصريون مستعبدون والحاكمون وافدون شماليون (هكسوس / شراكسة)، ومن هنا ندرك حقيقة الإجابة التي قدمتها الرواية لسؤال المرحلة، والتي ترتبط بضرورة محاربة النظام نفسه، انطلاقا من العمل المنظم والموجه سياسيا وعسكريا..

وتشكل هذه الإجابة طورا كبيرا في إدراك الواقع الواقع المتبدي، ولا بد أن لذلك علاقة بفشل البرامج السياسية للأحزاب الوطنية، وبعدم جدوى عمليات المنظمات السرية، وأيضا بسماح

النظام لأول مرة بولوج أبناء الطبقة الوسطى، إلى مدرسة الضباط أواخر الثلاثينيات..

إن السؤال الأساسي للمدار السياقي في هذه الروايات الثلاث، هو: كيف نتحرر؟ وقد جاءت الإجابة متناظرة، من حيث البعد الإيديولوجي العام؛ وتتمثل هذه الإيديولوجية في محاولة تفعيل "الروح المصرية" وتحويلها إلى قوة مادية، خاصة وأنها تستطيع – بفضل تعاليها على الإيديولوجيات الحزبية المتناحرة – تشكيل بنية فكرية متشاركة ومُؤَطِرَة، لا تتقاطع داخلها إلا الأفكار التحررية. والواقع أنها، رغم كونها إيديولوجية رجعية ذات علاقات أيقونية بسلفية مخصوصة، وبشوفينية منقطعة في الزمن (الزمن الفرعوني دون غيره)، وبرومانسية تقيم استبدالا فريدا بين الإنسان والمكان والزمان..، فإنها فعالة، فيما يخص الحض الوجداني على السعي للتحرر، وعلى البحث عن الهوية[17]؛ التي وإن كانت تصوَّر – من خلال تلك الإيديولوجية – رهينة بالتحرر، فإنها تبدو، مع ذلك – بفضل تصويرها البارع – أكثر سموا من هويات المحتلين جميعا..

17 – لقد كان لإيديولوجية الروح المصرية، تأثير كبير على شحذ الهمم والدفع بها إلى النضال من أجل استعادة المجد التليد الذي تنفرد به مصر،، وما يدعم ذلك هو اعتراف مؤسس حركة الضباط الأحرار، وقائد الثورة، أنه قد تأثر برواية (عودة الروح) وبإيمانه بضرورة وجود بطل مصري أصيل يحرر مصر – كما جاء في كتابه "فلسفة الثورة". والواقع أن ما قام به عبد الناصر منذ تأسيسه لتنظيمه، إلى قيام ثورته، لا يختلف من حيث الجوهر عن مضمون ناتج الدليل– فكرة لرواية (كفاح طيبة).

لكن تناظر البعد الإيديولوجي العام، لم يمنع الروايات من أن تكون متمايزة، وذلك نتيجة تأثر لحظات الوعي المنتج أثناء الإنتاج، بالمتبدي المتحول. وذلك ما جعلها، رغم كونها تبدو مترابطة في تعالقها مع المتبدي الاجتماعي والذاتي للمنتج، كاشفة عن إيديولوجيات تحيينية – للتغيير – غير متناظرة: فقد سبقت الإشارة إلى أن الرواية الأولى، تُسْنِدُ فعل التغيير – الماثل في تنصيب ابن الرعية ملكا – إلى القدر والآلهة مع تمجيد وتثبيت الإخلاص للآلهة، وذلك ما يشي بتأثر الدليل - التفكري، ب"سلفية فكرية"؛ بينما تُسْنِدُ الرواية الثانية، فعل التغيير إلى القوى الحية للمجموعة الاجتماعية، التي تحفز الجماهير على اغتيال الحاكم. وقد عبرت بذلك الرواية عن محاولة لتصحيح إيديولوجية كانت حاضرة آنذاك، ترى ضرورة القيام بعمليات انتحارية ضد المحتلين والمتسلطين..أما الرواية الأخيرة فتتشرب الروايتين السابقتين وتتجاوزهما في نفس الوقت.فبينما تبقي على احترام العامل الديني، وعلى الولاء للأرض والملكة – الأم، تتجاوزهما، بفضل أسلوب التحرير المقترح: وهو أسلوب استراتيجي مبني على التخطيط المنهجي إيديولوجيا وعسكريا..

وبصفة عامة، فهي روايات استعارت مداراتها النصية من التاريخ الفرعوني، بهدف رد الاعتبار للذات التي طمستها قرون طويلة من المسخ الممارس عليها، من قبل الحكام المتعاقبين على مصر منذ العصر الفرعوني.أما الاختلاف، الذي لاحظناه بخصوص الإيديولوجيات التحيينية، فيعود إلى تطور وعي محفوظ بالمتبدي:

حيث يبدو وقد انطلق من الاعتقاد في ضرورة التغيير القدري (الحتمية التاريخية)، وذلك عن طريق وصول حزب الوفد إلى الحكم.. في الرواية الأولى؛ ثم من ضرورة توجيه النخبة المثقفة للجماهير من أجل الثورة على الحاكم.. في الرواية الثانية؛ ثم من الدعوة إلى العمل السري المنظم والهادف إلى التغيير الجذري في الرواية الثالثة.

وهكذا نخلص إلى أنها روايات مؤسسة على دليل-تفكري، يتصل بإدراك أن الخلل ماثل في وجود الاحتلال والنظام المهادن له، ومن ثمة يتصل بإدراك أن تصفية الخلل، المرتبط باستعادة الذات أو الروح بتعبير مثقفي تلك المرحلة، يستوجب التخلص المزدوج من المحتل والحاكم.

وقد عمل محفوظ، من أجل الإقناع بذلك، على تصوير عوامل الخلل (المحتل والحاكم) بشكل متدرج، حيث انتقل من وصفها بكونها قوى عاتية تتحدى القدر والآلهة (الله) من أجل الحفاظ على سطوتها واستعبادها للجماهير..(عبث الأقدار)؛ إلى وصفها بكونها مستبدة بكل الخيرات.. (رادوبيس)؛ ثم بكونها محتقرة للمواطن الأصلي ومستعبدة إياه..(كفاح طيبة).

3-2- روايات المرحلة الأولى "الواقعية"

إن احتفاء الكتاب والمفكرين المصرين، خلال النصف الأول من القرن، بالنزعة النوستالجية للماضي الفرعوني المرتبط بإحدى

أهم وأعرق الحضارات الإنسانية، والتي تجعل الذات، تتباهى بتفوقها على بقية الحضارات (الروح المصرية)؛ سرعان ما سيخبو، نتيجة اكتشافهم أنها مجرد نزعة رومانسية أطرت شكل إيديولوجية مقاومتهم للاحتلال، تحت إرغامات فكرية مخصوصة[18]. وقد نتج ذلك عن اكتشافهم أن تمريرها يتطلب من أجل رؤية نتائجها زمنا طويلا، لأنها، ووفق طبيعتها، لا تفعل إلا ببطء. وذلك لأن من خصائص مثل هذه الإيديولوجية، التدرج رويدا رويدا في طبقات اللاوعي، لتفجر أخيرا العواطف، دون حاجة إلى قيم العقل – التي وحدها، تستطيع أن تبني التغيير على أساس عقلاني، يجعل ما بعد التغيير نفسه مجرد تحيين له –. ولأن التغيير الناتج عن فورة العواطف وحدها، ليس سوى لحظة بدئية لمتاهات لا يستطيع أحد الحدس بمآلها...[19] إلا أن تبني الروح المصرية، قد أدى مع ذلك وظيفة إيديولوجية آنية، كما أسفر جماليا، عن نصوص كبيرة وخالدة (عودة الروح، وكفاح طيبة على سبيل المثال لا الحصر).

18 – ليس من مهام هذه الدراسة، الخوض في محاولات تفسيرية للدوافع التاريخية والاجتماعية لقيام الأفكار وتجسدها، بوصفها آليات إيديولوجية. ولذلك، سيتم تلافي كل التبريرات التي تحتاج، لكي تأخذ بعدا مقنعا، إلى بحوث منفصلة: مثل القول إن الروح المصرية هي نتيجة لفكر سلفي مُحَوَّر.. أو هي فضاء التوافق الروحي لكل المصريين، لأنها بفضل رسوها عند زمن سابق على المسيحية (الأقباط) والإسلام (المسلمين)، تضمن قهر المخططات الاستعمارية التي عمدت منذ بداية القرن إلى خلق الصراع الطائفي..

19 – هناك من يرى أن أزمة ثورة الضباط تعود في جزء كبير منها، إلى غياب استراتيجية واضحة..

وهكذا، سيضطر محفوظ، إلى تغيير شكل استعارته للمدارات النصية لرواياته اللاحقة، حيث ستغدو المدارات منتقاة من المتبدي المزامن . ويعود ذلك التحول إلى وعي متعدد المصادر، فهو ناتج من جهة، عن تأثره بتطور المعرفة بالواقع الفعلي، وعن تطور الخطابات المؤطرة له، وعن خيبة الإيديولوجيات المتعالية -إيمانية كانت أو علمانية -؛ ومن جهة ثانية، عن استنفاده للمعطيات الموسوعية الفرعونية الملائمة أيقونيا للمتبدي المحاقب لزمن تشكل الأسئلة المعبرة عن إدراكه، لمكامن الخلل وأساليب تصفيته.*

غير أن التغيير الذي لحق المدارات النصية ، لم يتأسس على تبدل الدليل- التفكري، الذي ظل هو نفسه بل تأسس على تبدل مدارات الحالة. وقد تمثل هذا التغيير القاعدي، في تحول السؤال من الصيغة المباشرة (كيف نتحرر؟)، إلى صيغة غير مباشرة (كيف هو الحال ؟).

والواقع أن الصيغة الثانية أكثر تشخيصا وعمقا من الصيغة الأولى، لأن سؤالها يشعر القارئ، - المزامن خاصة- بشكل جاد بحقيقة الوضع. ومن ثمة، يجعله وجها لوجه أمام الخلل، وذلك بفضل جعلها لهذا الأخير، مُشَخَّصاً في سلوكات، تفرزها السُّنَنُ العلاقية للمتبدي.ومن ثمة، أمكن لتلك الروايات أن تكون في نفس الوقت، مؤثرة في المتلقي – بفعل كونها، تشخص له حقيقة الوضع، الذي له، هو نفسه، جزء من المسؤولية فيه (كيف هو الحال؟) وموجهة له، بالضرورة نحو استنتاج السؤال غير المباشر

* لقد كان محفوظ، في إجاباته عن دوافع كتابته للرواية التاريخية، ثم تخليه عنها، غامضا وكتوما، كعادته. أنظر (10)

(كيف نتحرر؟). وتكمن في هذه الازدواجية، أهمية التجسيد الأولي للدليل-التفكري، عبر ذلك السؤال الحالاتي ..

وهكذا نستطيع القول، إن هذه الروايات التي سميت واقعية، لا تختلف إيديولوجيا عن سابقاتها: أولا، لأنها ترتبط بها، بفضل صدورها عن نفس الدليل-التفكري؛ ثانيا، لأنها تصور، بفضل المدارات النصية، نفس المتبدي، رغم اختلاف المراجع الموسوعية - كما سيتضح ذلك - ثالثا، لأن الروايات [الواقعية]، وإن كانت توجه "حالاتيا"، سؤال (كيف هو الحال؟)، فإنها تتوخى - وهي تنقلب طبيعيا في سيرورة التلقي إلى فكرة - توجيه إجابة، عن سؤال (كيف نتحرر؟) ثم أخيرا، تلتقي روايات المرحلتين بفضل تشبعها بقيم (الروح المصرية)، وذلك على الرغم من الفارق الماثل في التوجيه: فما كان مبأرا بوضوح، في مستوى الزمن والمكان والذوات؛ أصبح مبأرا بشكل أيقوني، يؤشر بوضوح على قيم الروح المصرية، ويتجسد في القيم الخاصة بالحارة، في صراعها ضد القيم الغيرية..

إذا صح ذلك، فإن الروايات الخمس المكتوبة في نفي المرحلة - أي مرحلة ما قبل الثورة - وهي (القاهرة الجديدة وخان الخليلي وزقاق المدق والسراب وبداية ونهاية)، إلا تغييرا بسيطا، في إيديولوجية كيفية بناء الإجابة عن نفس السؤال.

يبدو أن ما أفرزته الحرب العالمية الثانية، على الصعيدين العالمي والمحلي، من حقائق جديدة، ومن تحولات معرفية واقتصادية عميقة، قد فرضت على محفوظ، تطوير شكل وعيه بالعالم وبالواقع، وأيضا بشكل كتابة الرواية، وقد تمظهر ذلك، في

تخليه عن الشكل الأيقوني البسيط، واعتماده لشكل التأشير، الذي يتضمن الأيقونة بوصفها أساسا قاعديا له، الشيء الذي نتج عنها استمرار الأفكار الأساسية التي عبر عنها من خلال الروايات التاريخية، لكن وفق شكل جمالي مغاير. وقد نتج عن هذا الشكل، تحول من اعتماد المشابهة - كعلاقة بين الدليل النصي وموضوعه الدينامي - إلى اعتماد المجاورة.. فإذا كانت رواية (عبث الأقدار)، يضفي على التغيير المسبب من قبل عوامل خارجية، لتؤشر بذلك على عبثية التغير السياسي الناتج عن لعبة النظام النيابي الصوري، والذي كان يستفيد منه حزب الوفد في اللحظات الحرجة من حياة الاحتلال والنظام الحاكم؛ فإن عدة روايات لاحقة سوف تظهر نفس الدليل-التفكري الجزئي: فرواية (خان الخليلي 1946)، مثلما تدين النزعة الانطوائية المتمثلة في الاكتفاء بتعظيم الذات الزائف المتحصن بأوهامها الخاصة، عوض تجريبها في الخارج الفعلي، عن طريق المواجهة الفعلية؛ فإنها تدين أيضا النزعة الاتكالية التي تعي التغيير، بوصفه من هبات القوى الأجنبية.وذلك واضح من خلال مصير البطل / أحمد عاكف/ الموصوف بالادعائية والانطوائية والإتكالية، حيث يعود بعد الحرب إلى مكانه الأصلي — وقد اكتشف حقيقة ذاته — بعد أن فقد من جهة، قدرته على كل أشكال الفعل، وخاصة الجنسي منه*؛ومن جهة ثانية، فقد أخاه الأصغر

* إن تملي روايات محفوظ المنتمية لهذه المرحلة، يجعلنا ندرك البعد الغني للتوظيف الجنسي، الذي يؤشر على أبعاد سياسية وفكرية وإنسانية في نفس الوقت، خاصة وأن كل شخصية تفشل في إدراك الواقع على حقيقته (أقصد كونه متبديا متشاركا وحسب)، أو تفشل في مواجهته..، تفشل أيضا في ممارسة الجنس ، بل تفشل حتى في إدراكه على حقيقته.. ولعل محفوظ، قد استعار أشكال العي الجنسي، للتعبير عن شلل الفعل السياسي الناجع وعدم القدرة عليه، ولا بد أن اختياره هذا ناتج عن قناعته بكون الموسوعة الثقافية تربط الفحولة بالقوة والسيادة والفعل..

المشاكس الفاعل.. إن عودة "البطل" إلى مكانه الأول محطما، هو كناية عن خيبة كل أشكال الاتكال على الغير. وذلك ما يجعل الدليل الأيقوني للرواية مؤشرا على المتبدي، المزامن، في آن، لإنتاج سؤال وإجابة الرواية، أي على حقيقة قبول الوفد بعرض الاحتلال الخاص بتوليه الحكم – ضدا على رغبة القصر – خلال الحرب. ومن ثمة، فإنها تحفز على سلوك نهج مضاد، من أجل تحقيق التغيير الإيجابي. ويبدو ذلك السلوك، من خلال عكس دلالة المدار النصي، ماثلا في ضرورة المواجهة، كطريق وحيد لتجريب الذات في الخارج، من أجل تخليصها من أوهامها، وإكسابها خبرات عملية، تؤهلها لتحقيق الفعل.. وهكذا، بفضل هذا التأشير (الذي عبر عنه في النقد الروائي، ب"الرواية الأطروحة" – كما سبق توضيح ذلك –)أصبح سؤال المدار الخفي هو: (كيف نتحرر؟).

وستشرط هذه الاستراتيجية الإنتاجية، كل روايات المرحلة؛ كما ستساهم في تطوير شكل الوعي بنفس الدليل-التفكري، الذي عمل محفوظ على تدريجه، وفق نفس استراتيجية إنتاجه للروايات التاريخية. فإذا كانت رواية خان الخليلي قد استعادت فكرة عبث الأقدار ، فإن الرواية اللاحقة عنها زقاق المدق ، تستعيدها أيضا، ولكن بشكل أكثر عمقا، بفضل تجسيد مدارها النصي، لمظاهر حياتية، أكثر وضوحا في السنن العلاقي المهيمن على المتبدي المحاقب..فشخصياتها التي بدا لها أن الصعود في السلم الاجتماعي والاقتصادي..، ماثل في الانخراط في سلك الجندية التابعة للإنجليز، خلال الحرب العالمية، وجدت نفسها، مع نهاية الحرب، في دركات الضياع أو الجريمة، فكمال لحلو الذي انتهى [جهاده] إلى جانب الإنجليز في سبيل امتلاك حبيبته حميدة (التي تؤشر، في رواية

خان الخليلي، بقوة على الهوية الوطنية)، بفقدانه لذاته ولمحبوبته في آن؛ ليناظر بذلك بطل خان الخليلي. ذلك أن أحدا منهما لم يستطع تحقيق التواصل الجنسي مع محبوبته. ولا يكمن الفرق البسيط بين حالهما إلا في كون بطل الخان، كان يعول في ذلك على الغارات الألمانية على مصر؛ بينما كان بطل الزقاق يعول في ذلك على الخدمة في معسكرات الإنجليز..

وبذلك، تكون رواية الزقاق أيضا، صيحة ضد النزعة الاتكالية الفجة التي تحتم على الذات، بشكل واع أو غير واع، توصيف نفسها، بإيديولوجية* المحتل والمستغلين المتحالفين معه. ومن ثمة، تنطوي الرواية على الدعوة إلى قلب السلوكات والأفعال، عن طريق الارتباط بالحارة وقيمها، لمواجهة القيم الغيرية.. إنها تنطوي على دعوة لمعانقة الهوية بعمق وفعالية..

وتصب رواية (السراب 1946) في نفس الاتجاه، فهي تأتي لتكمل جوانب الدليل التفكري، الذي جسدت الروايتان السابقتان بعضا من نوعيات أساسه. وتتصل هذه الرواية هي الأخرى، بنقد النزعة الاتكالية، حيث يتغلغل هذا النقد إلى أعماق الذات التي تبدو غير قادرة على فهم حقيقة مشاعرها وسلوكياتها، وبالتالي غير قادرة حتى على تحقيق رغباتها البيولوجية، سواء معرفيا أو عمليا..

لقد عمل محفوظ، في روايته السراب، على تصوير بطل شب بين زوجين منفصلين: الأب عاق وسكير، ومتملص من المسؤوليات الأسرية..؛ والأم مأزومة ومتوجسة من كل شيء..

* أنظر معنى التوصيف الإيديولوجي عند ثربورن (11)

وهكذا عاش رؤبة لاظ محروما من رعاية الأب الذي قايض حضانته، بالخمرة؛ ومحروما من اتخاذ قرارات إرادية، نتيجة حرص الأم – تحت إرغام حب مرضي – على مصادرة كل قراراته، وتعويده على الخنوع والاتكالية. وهكذا، لم يصبح، وهو رجل في الأربعينات، إلا صورة محزنة للعجز الكلي، عن فعل أي شيء، سواء كان روحيا أو ماديا.. وبذلك، يكون محفوظ قد صور "بطلا" للانفعال، وللانفعال فقط.. بطلا بدا مشلولا بشكل عميق وجوهري. وقد توسل المنتج، في ذلك، تشخيص تعارض القيم التي فرضتها الأم، مع قيم الآخرين الفعلية التي كان على رؤبة أن يواجهها. وقد نتج عن هذا التعارض سلسلة من الإخفاقات المتلاحقة، والتي عرفت ذروتها، في خيبته الجنسية نظريا وعمليا. وعندما تعرف على حقيقته وحقيقة إخفاقاته، أصبح عدوانيا، وذا نزوع انتقامي، خاصة تجاه الأقارب، وعلى رأسهم الأم.. وبذلك يكون قد تخلى عن كل القيم السابقة، بمقابل تبنيه لقيم مضادة .

والواقع أن هذه الرواية، وإن كانت تنتقد التراخي لحب الأم السلبي، الذي غالبا ما يحول دون تحقيق الابن لذاته، حتى إذا ما وعى ذلك ونفر منه، تحول حبه لأمه إلى حب شقي*، فإنها، في العمق، تصور شكل إدراك محفوظ للواقع المحاقب لزمن الكتابة، والذي كان مسؤولا عن تجسيد الدليل-التفكري، في سؤال متميز، يبدو مرتبطا بالبوادر السياسية، السابقة مباشرة على قرار تقسيم

* يصبح حب الابن لأمه شقيا، حين لا يكون مكونا بانيا لشخصيته الإنسانية، أي حين لا يكون مرتبة أولى لحب المجتمع والوطن، وحين يكون حاجزا دون المشاركة في قضاياهما، أي حين لا يكون لحظة أولى أساسية، لبناء الروح بالمعنى الهيجيلي..

فلسطين. فلا شك أن لهذه الرواية علاقة باللقاءات السرية التي كانت تهيئ للإعلان عن قيام دولتي الأردن وإسرائيل والذي كانت مصر من بين دول المواجهة التي حضرته، ورغم أنه كان تتويجا لجهود سياسية غربية، كانت تبتغي التحضير الفعلي لتقسيم فلسطين، لم تقو، لا الجماهير ولا القوى الوطنية المصرية أو العربية، عن أي فعل أو رد فعل عملي؛ أولا، نتيجة انفصال أنظمتها عنها، وانشغالها بعوالمها الخاصة (غياب الأب)؛ وثانيا، نتيجة تشبعها بالإيديولوجية الاتكالية والانطوائية التي وُصِّفَتْ بها.. من أجل ذلك إذن، صور محفوظ، "بطل" هذه لرواية مشلولا ومسلوب الإرادة.

وبذلك كانت هذه الرواية، دعوة إلى تجاوز سلبيات نزعة انكماش الروح، وإلى اقتلاع جذور الاتكالية، انطلاقا من استئصال مكوناتها التربوية والروحية والمادية..

وهكذا يتضح أن محفوظ، وهو يستعيد الدليل-التفكري الجزئي لرواية عبث الأقدار، ليجسده وفق الشكل المناسب للمتبدي المحاقب للكتابة الذي أفرزته نهاية الحرب، انطلاقا من تحويل سؤال المدار (كيف هو الحال؟)، وأيضا انطلاقا من وعيه المتجدد بالشكل الروائي المناسب؛ قد عمل على تجزيئه [الدليل-التفكري الجزئي] من أجل بنائه تدريجيا، وفق تراتبية أيقونية محكمة، تمضي من البسيط إلى المعقد، من المعلول السطحي إلى العلة العميقة: حيث بدأ بكشف وَهْم الاعتقاد في التفوق الفكري والجاذبية الجنسية دون إثباتها فعلياً (خان الخليلي) ثم طور الصورة

الاتكالية والانطوائية، إلى فعل؛ حيث عمل على كشف سلبية الفعل المؤطر من قبل الغير، وعلى كشف ما يسفر عنه من إحباط للفعل الذاتي الإرادي من خيبات عاطفية وجنسية، ليخلص إلى كشف المستويات العميقة لتلك النتائج، عن طريق مسرحة سلبية بعض أشكال التربية، وبعض القيم الروحية والأخلاقية التي تشكل في الأصل موانع دون الفعل والإرادة..(السراب)*

أما رواية القاهرة الجديدة التي دشنت هذه المرحلة الثانية، فلا تختلف عن رواية رادوبيس – التي ركزت مثلها على الفساد الأخلاقي للمتسلطين، إلا في كونها تنتقد سياسة الجماهير، وليس سياسة الحاكم، تحذر من مصير المواطن العادي الذي ينتهك القيم الأصيلة.. ويساعد المستبدين، عوض مجابهتهم؛ ولا تحذر الحاكم المستبد، والمتملص من واجباته اتجاه الوطن والأسرة، لا تدعو الجماهير إلى اغتيال الحاكم المستبد بل تدعو المواطن العادي إلى عدم مساعدة المستبدين، وإلى كشفهم ومواجهتهم، وذلك بفضل إسناد القاهرة الجديدة، للشخصيات التي حققت الصعود الاجتماعي بأشكال لا شرعية، سمة الاغتيال الرمزي للذات.. إن ما يميزها عن رادوبيس، هو انتقادها الشديد لكل من يربط مصالحه بمصالح "الشبكة" الحاكمة، التي تبدو حريصة، وهي تعطي الامتياز لأي

* لقد لاحظ بعض النقاد[نبيل راغب(9) مثلا]أن بعض روايات محفوظ، تشكل استثناء في علاقتها بروايات المرحلة التي تنتمي إليها. ومن بين الروايات الاستثنائية *السراب*. غير أن تحليلي لها، من وجهة نظر إنتاجية، جعلها تبدو، على خلاف ذلك، منسجمة مع باقي الروايات، بل مكملة لها، حيث تبدو مشكلة لحلقة هامة وضرورية داخل السلسلة التي تشكلها روايات المرحلة..

شخص، على شرط صعوده لكل درجة، بتخليه عن قيمة أصيلة إنسانية، أو أخلاقية ثقافية، أو دينية.. حتى إذا ما وصل القمة، وصلها محطما من الداخل .. وبذلك اختلفت *القاهرة الجديدة* عن *رادوبيس*، إذ لم تعد الدعوة إلى قتل الحاكم، بل إلى تخلي المحكومين أنفسهم عن سبل الصعود الفاسدة[20]، التي هي في جوهرها، أفعال مساعدة للمتسلطين.. ويعود ذلك إلى أن محفوظ، لم يعد، بعد الحرب، يرى أن مشكلة التحرر كامنة في صراع ثنائي بين الحاكمين والمحكومين، ولكنه أدركها بوصفها مشكلة كامنة، في التكوين الواعي واللاواعي المتسرب في العقائد وفي أسس التربية .. التي يمارسها المحكومون أنفسهم ..

وليس غريبا عن فراسة محفوظ، أن تكون الرواية التي تنغلق عليها المرحلة، هي رواية (*بداية ونهاية*)، التي تتصل بشكل وثيق بالرواية الأخيرة للمرحلة التاريخية (*كفاح طيبة*)، حيث تبدو العلاقة بينهما كامنة فيتمكن أحد أبناء الشعب الأصليين من امتلاك موقع قوة رسمي، يؤهله لممارسة التغيير. ذلك أنه من الملحوظ، وجود تناظر كبير بين *أحتمس*، الذي أريد استخدامه من قبل

20 - لا شك أن عبد الله العروي، وهو يصف أعمال محفوظ، قد فكر أساسا برواية القاهرة الجديدة، وإن دعاها في كتاب الإيديولوجية العربية المعاصرة (المدينة الجديدة) حين قال: "يصف محفوظ وصفا دقيقا سبل النجاح في المجتمع وهي نفسها السبل التي تؤدي حتما وبالتدريج إلى الفساد الأخلاقي.. والواقع أن هذا الحكم لا يصدق نسبيا، إلا على هذه الرواية، بل حتى في هذه الرواية، فإنه معكوس، إذ نلاحظ أن الاستعداد لتغيير القيم والاندحار هو الذي يهيء للصعود الاجتماعي الذي لا يكون إلا مرحليا، ما دام محفوظ يحرص في الأخير على طمر هذا الصاعد، في دركات المجتمع..

الحاكمين الهكسوس، لحماية القوافل، المحملة بالكنوز، وبين حسنين الذي جند لحماية الحدود من قبل المحتلين والحكام. لكن طبيعة السؤال المداري، قد فرضت تمايز التجسد النصي الإظهاري للروايتين، ذلك أن *بداية ونهاية* قد صورت المصري الأصيل، الذي رغم امتلاكه سلطة رسمية، تمكنه من اختراق المواقع داخل دائرة الحاكمين، وتوفر له إمكانية التخطيط لتقويض نظامهم، قد فوت على أمته استغلالها، بسبب انفصاله عن هويته (حارته)، وعدم استيعابه لحقيقة أهله، التي هي في الواقع، نتائج انعكاس سياسة الحاكمين، وأيضا نتيجة محاولة الانسلاخ من الذات والانتماء إلى طبقة المستغلين.. وقد قاد هذا "النضال" الضال، حسنين، إلى نفس المصير الذي لقيه كل من انفصل – في روايات محفوظ – عن هويته وارتمى في أحضان الغير المتسلط.. وبذلك عبرت الرواية، عن دعوة صريحة موجهة لأبناء الطبقات الدنيا، من الذين أتيح لهم لأول مرة أن يصبحوا ضباطا، إلى الانخراط في العمل السياسي، والارتباط بالهوية المصرية الأصيلة.. وإلى العمل على تغيير واقع الأهل عمليا، عوض الاكتفاء بمحاسبتهم على أخطاء، فرضها الواقع عليهم..

يبدو أن الشكل الذي انقلب وفقه سؤال المدار السياقي [من (كيف نتحرر؟) إلى (كيف هو الحال؟)] قد ساعد الإجابة التجسيدية في التأثير على الضباط المنتمين للطبقات الشعبية[21].. فقد

21 – ليس هذا التحليل إسقاطا إراديا، يتغيا كشف وظيفة الرواية الاجتماعية والإيديولوجية..ومدى تأثيرها على التكوين الروحي للمتلقين..أو كشفا إراديا لفراسة محفوظ، ونضاله الخفي؛ ولكنه نتيجة عفوية، فرضتها النصوص نفسها. فرواية "بداية ونهاية" يتقاسم بطلها العديد من السمات المشتركة مع قادة ثورة يوليوز، فهو مصري أصيل، سليل عائلة بورجوازية صغيرة، التحق بالمدرسة = =

ربطت مصير المتخاذلين والمستلبين منهم، بالسقوط الأخلاقي والاجتماعي، بوصفهما مرحلتين مؤديتين إلى سقوط الذات من وجهة نظر الذات نفسها. ومن ثمة، لابد أنها قد ضاعفت من همة الضباط الأحرار وساعدتهم على التضحية.. والعمل على إنقاذ الوطن والمواطنين من الاحتلال والمستبدين.

وإذا كانت الروايات التاريخية متضامنة، ومتدرجة في الدعوة إلى التغيير، عن طريق الفعل الذي بدأ بالتضحية انطلاقا من الوازع الديني، في سبيل بطل شعبي، انتدبه القدر لانتزاع السلطة؛ ثم مر إلى التحفيز على الفعل العملي المؤطر من قبل النخبة، والمجسد في شكل اغتيال الحاكم؛ ليرسو عند الفعل المكتمل، المؤطر سياسيا، والمبني استراتيجيا؛ فإن الروايات اللاحقة أيضا متضامنة ومتدرجة، في الكشف عن موانع التغيير والتحرر، التي تمثلت في النزعة الاتكالية والانطوائية الفكرية والممارسية، وفي تغليف الاتكالية بفعل يخدم مصالح الآخر، ثم أخيرا في خيانة الذات نفسها، بالانفصال عن الهوية..

4 – خلاصة تركيبية:

يتضح من خلال التحليل الذي يحاول تمثل السؤال المحايث لإنتاج الرواية، أنه قادر أكثر من غيره على إضاءة موضوع الرواية الجمالي والأيديولوجي. كما يبدو أنه يقدم مدخلا أساسيا لتحليل بقية مستويات إنتاج النص الروائي، سواء المحايث منها، مثل مدار

= =الحربية، ونظرا لظروف طارئة.. لم يكمل مدة التكوين.. وتماثل هذه السيرورة التخييلية، السيرورة الواقعية التي مر منها زملاء المرحوم عبد الناصر في الدفعة..

النص ومدارات السرد، أو المستوى الظاهر المتمثل في النسيج اللغوي المشكل للمظهر المادي للنص.

كما يتضح أن روايات نجيب محفوظ نتيجة بنائها المحكم، تساعد في إعطاء الشرعية لمثل هذه القراءات التي تحاول أن تربط النص بالعالم وبالواقع من داخل النص نفسه ودون اللجوء إلى الإسقاط أو التعسف.

نجيب محفوظ من المحلية إلى العالمية

د. عبد المالك أشهبون

حينما نفكر في سبل الارتقاء بأدبنا العربي من مجال المحلية إلى آفاق الآداب العالمية الأوسع والأرحب، يتبادر إلى أذهاننا نجيب محفوظ رائد الرواية العربية بامتياز، الذي تحتفل الأوساط الثقافية في مصر وخارجها بذكرى مئوية هذا الهرم الكبير في الثقافة العربية خاصة والإنسانية عامة...

وفي هذا السياق الاحتفالي التذكري تنطرح الأسئلة الجوهرية التالية:

ـ كيف وصل نجيب محفوظ إلى أن يجعل من رواياته هدفا للمترجمين الأجانب؟

ـ وهل كانت كتاباته الروائية تستجيب لآفاق انتظار الآخر لينال مرضاته؟

ـ وكيف اهتدت الجائزة العالمية إلى نجيب محفوظ دون سعي منه إليها؟

من المؤكد أن الترجمة ـ كما نعلم ـ أساس مكين من أسس نقل التجارب الأدبية من مداها القطري المحدود إلى عوالم ثقافية وإبداعية أخرى... لكن الذي لفت انتباهنا، ونحن نفكر في هذا الموضوع الشائك، هو أن نجيب محفوظ جعل من البعد المحلي القطري في رواياته الوسيلة الأنجع نحو بلوغ العالمية...

فالطابع المحلي في سرود نجيب محفوظ لا تخطئه العين، بدءاً من غلاف رواياته، مرورا بمضمون العناوين، وصولا إلى المتون، مما يرسخ الانطباع التالي: إن نجيب محفوظ كان مهووسا بكل ما هو أصيل، ومحلي، وعريق في تاريخ مصر القديم والمعاصر، منتصرا في ذلك إلى تلك النزعة المحلية التي تعلي من شأن أصالة المجتمع، وعتاقة حضارته المهددة بالتحول والتبدل، سواء بفعل الاستعمار الخارجي تارة، أو بفعل زمن الانفتاح الذي هبت رياحه على مصر في سبعينات القرن الماضي تارة أخرى، أو في زمن العولمة الهادر والجارف تارة ثالثة، من منطلق أن نجب محفوظ ظل يكتب حتى سنة 2004 حينما أصدر مجموعته القصصية الموسومة بعنوان: **"أحلام فترة النقاهة"**...

ويمكن متابعة هذا الاحتفاء الكبير بكل ما هو محلي في سرود نجيب محفوظ من خلال المستويات التالية:

أولا : على مستوى أغلفة رواياته:

إن أول ما بدأ به نجيب محفوظ مساره الروائي الحافل والغني، هو الكتابة السردية المعتمدة على مرجعية تاريخية (**"عبث الأقدار"، "رادوبيس"، "كفاح طيبة"، "همس الجنون"**(مجموعة قصصية))، وقبل ذلك قام نجيب محفوظ بترجمة كتاب "مصر القديمة" لـ «جيمس بيكي»، سنة 1932، فكان هذا الموضوع بارزا في صور أغلفة رواياته بقوة من خلال ما يلي:

1 ـ الصورة بمثابة هوس بـ«المصريات»

تُبْرِز بعض الصور المصاحبة لأغلفة روايات نجيب محفوظ، التاريخية منها على الخصوص، مدى الانشغال الملحوظ لنجيب محفوظ، بكل ما له علاقة بالشخصية المصرية الأصيلة في بعدها التاريخي. ذلك ما تجليه لنا بوضوح مستلزمات بعض الصور المستوحاة من التاريخ الفرعوني القديم، من أدوات الزينة: خمار، وأقراط، وقلائد، وأساور، أو زي فرعوني قديم، وتسريحة الشعر...أما بالنسبة للمعمار، فهناك إحالات على بعض المعابد الفرعونية والقباب.

2 ـ احتفاء الصورة بالفضاء المحلي

يتحكم في هذه الفضاءات هاجس التمثيل، ومحاولة بلورة الفضاء في طبوغرافيته الواقعية أو المحتملة، لتقريب جغرافية المكان الذي يُعدُّ مسرح للأحداث. أما الغرض من ذلك، فهو ضمان تمثل القارئ لأهم مكونات العمل السردي.

إنها صور أمكنة شعبية مفتوحة تارة (الحارة، الشارع، المدينة...الخ)، وأمكنة مغلقة تارة أخرى (بيوت، فنادق، مواخير، مقاهي...الخ). كما أن لهذه الصور المكانية في الأغلفة، وظيفة أساسية تتجلى في تنشيط الوهم المرجعي لدى الناظر/القارئ، من حيث تمثيل فضاء الأحداث وتصويرها، وتقريب تضاريسها إلى القراء.

3ـ الصورة ـ البورتريه:

تتصدر العديد من أغلفة روايات نجيب محفوظ صور هي بمثابة بورتريهات لشخصيات أنثوية في الغالب، يستشف من خلالها أن جمال قطب (الرسام الذي واكب تجربة محفوظ الروائية بواسطة صوره المعروفة) أنه منشغل أيما انشغال، باختيار ملامح الجمال الأنثوي العريق والأصيل، وحريص على توضيب كل تفاصيل التشكيل الجسدي، بواسطة تقديم نماذج نمطية لشخصيات أنثوية مستمدة من عوالم النص السردي نفسه. وهذه الصور الشخصية تؤخذ في وضعيات مختلفة (غواية، مكر، شراسة...الخ)، ومن منظور تصويري، غالبا ما يتم التركيز فيه على اللقطات المكبرة، كمنظور مهيمن يجعل هذه الصور أقرب إلى شكل ملصق «Affiche» إشهاري منه إلى لوحة فنية.

ثانيا:على مستوى صياغة عناوين رواياته

كان نجيب محفوظ كثير الجنوح إلى اصطفاء أمكنة شعبية، يمتح منها المادة الخام. ويبدو أن ارتباط الرواية العربية الحديثة (المحفوظية على الخصوص) بالمدينة هو ارتباط بالفضاء الذي تولَّدت منه، وظلت تحمل بصمات تحولاته، وصراعاته في رحلتها الطويلة. وذلك ما تجلوه العناوين المكانية التي تحيل على المدن والأزقة والحواري والدروب والشوارع والميادين والأحياء وأسماء المقاهي والبنسيونات...الخ.

كما أن المتأمل في عناوين روايات نجيب محفوظ، يُلْفيها تحتفي ـ في معظمها ـ بالمكان الأم/مصر، ولا شيء غير مصر، فمن تاريخ

الفراعنة يمتح عنوان روايته: "**كفاح طيبة**"، ومن المدن المصرية الحديثة ينتخب "**القاهرة الجديدة**"، ومن الحواري والأزقة: "**بين القصرين**"، و"**قصر الشوق**"، و"**السكرية**"، و"**زقاق المدق**"...، ومن فضاء النيل يستلهم عنوان"**ثرثرة فوق النيل**"، وأخيراً من الأسواق الشعبية المصرية المعروف: "**خان الخليلي**".

غير أن العنوان ـ المكان، من منظور محفوظ، لم يكن مجرد فضاء (أو وعاء) روائي يحتوي الشخصيات والأحداث ويمسك بتلابيب الزمن، بل هو عمقٌ جغرافي وتاريخي وجمالي أيضاً. كما أنه هاجس الرواية ونواتها الدلالية والحكائية. وهو تبعا لذلك، يعدُّ الشخصية الرمزية، المركزية النازلة بثقلها على جسد الرواية. فما إن تقع عين القارئ على العنوان المكاني حتى يستتبع ذلك احتمال وقوع حدث أو مجموعة من الأحداث الدرامية.

من خلال هذه العناوين ـ على سبيل التمثيل لا الحصر ـ نستنتج أن نجيب محفوظ صعد سلم العالمية من أول أدراجه: أي من اهتمامه المفرط بما هو محلي، بحيث لا نجد عنوان مدينة عربية أو غربية في خضم عناوينه الروائية التي سبق ذكرها...

ثالثا: على مستوى فن التصوير الروائي

لا شك أن نجيب محفوظ أتقن فن التصوير الروائي، وذلك ما نجده متحققا ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ في وصف القاهرة وحياة أهلها، ونماذجهم المختلفة من وصف دقيق عامر بالألوان مليء بالتفاصيل، حتى ليكاد القارئ يسمع فيه أصوات الناس

ويرى وجوههم، ويتأمل سحناتهم، ويتابع ذهابهم وإيابهم وحركتهم في شوارع القاهرة، وأزقتها، ومساجدها ومقاهيها، ويكاد ـ دون أن يشعر ـ يدخل طرفاً في علاقات بعضهم ببعض...

فكان انتصار محفوظ إلى الاهتمام بمجتمعه المحلي والتعبير همومه وتطلعاته، ورسم فضاءاته بصورة تفيض حبا واعتزازا، لكنها لا تخلو من نقد ومؤاخذة بغاية إصلاحه، قبل أن يجهز عليه التاريخ نهائيا.

هكذا نجده يتخذ من وصف القاهرة (بشوراعها وأزقتها وحاراتها ودروبها) أحد تجليات ظاهرة المحلية في أغلب نصوصه السردية، حيث يحتضن هذه الأماكن احتضانا دافئا، يستمد نسغه من نوستالجيا حانية تجاه عالم الطفولة الأثير، حيث أمضى نجيب محفوظ طفولته في حي الجمالية حيث ولد، ثم العباسية والحسين والغورية، وهي أحياء القاهرة القديمة التي أثارت اهتمامه في أعماله الأدبية وفي حياته الخاصة (**"القاهرة الجديدة"** و**"زقاق المدق"**).

كما استطاع نجيب محفوظ أن يلتقط شتى الملامح المحلية المشكلة لمجتمع أصيل، والمكونة جماليا عالما تخييليا ذا مواصفات خاصة، تتحدد في الصراع بين الأجيال في لحظة تاريخية عانى فيها هذا المجتمع من قسوة التقاليد والحرمان والفقر والممارسات السلطوية الأبوية والاستعمارية (مثال ذلك عوالم **"الثلاثية"**)...

هكذا نقلت لنا روايات نجيب محفوظ وقصصه القصيرة القاهرة بأحيائها وسكانها إلى بيت كل قارئ فيتوحّد معهم ويصبح

مصرياً متعصباً، وتغدو مصر أمّه التي لا يخذلها. فكانت رواياته الواقعية هي التي رسّخت للفن الروائي في الأدب العربي، وتوّجت نجيب محفوظ على عرش الرواية العربية.

من هنا نستنتج أن هيمنة ظاهرة المحلية في سرود نجيب محفوظ، هو نوع من الدفاع عن الذات وتحصينها أمام تقلبات المجتمع وتطوره وانفتاحه على آفاق أخرى قد تذيب تلك الهوية أو قد تشوهها... وعلى هذا الأساس، فإن الدفاع عن الوطن ضد الآخر لا يتم إلا على أساس العناية بكل ما هو محلي، لما بين التوجهين من تكامل وتساند.

ففي رأينا المتواضع، هذا هو السبيل لضمان انتقال الأدب العربي عامة من بعده المحلي إلى مصاف الآداب العالمية عن جدارة واستحقاق...لا عن تزلف وتملق نزولا عند ما يرغب الآخر ويرتضيه ارتضاء...فنجيب – قبل كل شيء وبعد كل شيء– كاتب وأديب مصري خالص، لم تدجن كتاباته وآراؤه بتأثيرات غريبة تنال من نكهتها المصرية ومذاقها العربي الأصيل، وهذا هو سر الصناعة السردية المحفوظية التي دفعت جائزة نوبل لكي تسعى إليه سعيا، دون أن يكون هو من يهرول إليها.

فالدرس البليغ من تجربة نجيب محفوظ هذه، يكمن في ضرورة تأصيل الأدب العربي وجعله أكثر التصاقا بقضايا الواقع المحلي، أكثر من الانهماك في إرضاء رغبات الآخر الذي عادة ما يتهافت على نموذج الروايات التي تستهدف أن تجعل من البعد المحلي بعداً مبتذلاً أو تضفي عليه الطابع الفلكلوري البدائي.

فهل يمكن أن يجود الزمان العربي بمثل هذا المبدع/ العبقري؟ أقول: أعطونا زمناً عربياً حافلا وغنيا ومنفتحاً كالذي عاشه نجيب محفوظ مع كوكبة من العمالقة الذين عاصروه في الفن والسياسة والإبداع والسينما...نطمئنكم أنه بالإمكان أن تتعدد هذه الظواهر الاستثنائية في ثقافتنا العربية، والحال أن العكس هو السائد؛ فإنه من الصعب، جدا جداً، تصور إعادة إنتاج ظاهرة نجيب محفوظ في عالم الإبداع العربي بصفة عامة...

العجيب أفقا للخلاص

في رواية " ليالي ألف ليلة"

لنجيب محفوظ

د مصطفى يعلى

إن عددا مهما من كبار الكتاب العرب، قد سبق لهم أن استوحوا ألف ليلة وليلة في أعمالهم السردية، من طه حسين إلى نجيب محفوظ، مرورا بتوفيق الحكيم والطيب صالح وهاني الراهب والطاهر وطار وغيرهم. علما بأن هذا المؤلف السردي التراثي العريق، لطالما كان رافدا إبداعيا لكثير من الكتاب الأجانب أيضا. وإننا إذ نثير هذه الحقيقة، لا نهدف إلا إلى توكيد جمال وغنى وروعة هذا الأثر الإنساني الشعبي / الرسمي فحسب. وفي حالة رواية (ليالي ألف ليلة)[1] لنجيب محفوظ، تبدو من القراءة العابرة الأولى وكأنها مجرد استنساخ حرفي للأصل، بسبب الإصرار على استيحاء عوالمها شكلا ومضمونا، لولا استراتيجية الكاتب للتخلص من جبة النص الشعبي ولبس سترة الأثر الروائي الرسمي.

وفعلا، إننا عند الانتهاء من قراءة رواية (ليالي ألف ليلة)، نستطيع أن نمتلئ اقتناعا بأننا كنا بصدد تلقي رواية حقيقية جميلة، وليس أمام إعادة إنتاج لنص الليالي الشعبي. والدليل، كون العنصر العجيب المهيمن على الليالي يحتل مركز الصدارة هنا في الرواية

1 – نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، دار مصر للطباعة. [نسخة الكترونية].

أيضا، لكن بوظيفة مختلفة كما سيتبين لاحقا. ذلك أن العنصر المميز لليالي نجيب محفوظ، هو هذا الجو الروائي المفعم بعجائبية ألف ليلة وليلة، بل والحكاية العجيبة إطلاقا. وقبل الخوض في مظاهر ذلك الحضور للعجيب ووظيفته التخييلية، نحاول أن نتعرف بإيجاز شديد على مفهوم هذا الأخير أولا، حتى نتمكن من رصده وطرق تشغليه وأشكال توظيفه والأهداف المتوخاة من اعتماده روائيا.

العجيب قاموسيا يعني ما جاوز حد العجب ويتم إنكارنا له، فهو خارق فوق الطبيعة ومتجاوز للمعقول ومنطق الواقع. وقد حدده تودوروف بما يتعلق بظاهرة مجهولة لم تسبق رؤيتها وتحيل على المستقبل، ولا يمكن تفسيرها إلا بقوانين طبيعية جديدة[2].

وإذا حاولنا مقاربة العجيب في رواية (ليالي ألف ليلة)، وجدناها تشيّد بناءها على هذا المكون بزخم أحداثها الغريبة، بحيث إذا حذفناه انهار النص الروائي جميعه، وأصبح كيانا بلا عمود فقري. وكما أنه لا يمكن للقصة العجائبية أن تتسق دون أحداث غريبة وفق اجتهاد تودوروف[3]، فإنه يمكن الذهاب إلى القول بأن الأحداث الغريبة هي أيضا ما يبني القصة العجيبة. والرواية المدروسة هنا، خير احتجاج لصالح هذا الاستنتاج، خاصة وأنها قد استعارت كذلك كثيرا من عناصر إحداثياتها وبنائها من النص الأصلي المستنسخ (ألف ليلة وليلة). من ذلك أنها احتذته في البدء بملابسات علاقة الملك شهريار بزوجته شهرزاد، المترتبة عن أزمته

2 - Voir : Introduction à la littérature fantastique. Ed . Seuil. Cl. Point. N° 73. 1970. P. 46 – 47.

3 - Ibid , p. 97

مع المرأة إطلاقا، مع الإشارة إلى أن حكاية شهريار وشهرزاد تلعب نفس الدور التأطيري لمحتوى هذين الأثرين الشعبي والرسمي، حيث يبدآن وينتهيان بها. ومن ذلك أيضا، كون الرواية كألف ليلة وليلة، تتوزع على فصول يحمل أحد عشر عنوانا منها أسماء شخوص معظمهم مأخوذ من هذا الأثر المرموق (شهريار ـ شهرزاد ـ صنعاء الجمالي ـ جمصة البلطي ـ نور الدين ودنيا زاد ـ أنيس الجليس ـ قوت القلوب ـ علاء الدين أبو الشامات ـ السلطان ـ معروف الإسكافي ـ السندباد)، وثلاث فصول تحمل عنوان صفة الشخوص (الشيخ ـ الحمال ـ البكاءون)، وآخر يدل عنوانه على حركية الشخصية (مغامرات عجر الحلاق)، في حين يتخذ فصل واحد عنوان فضاء (مقهى الملوك)، إلى جانب تخصيص فصل واحد آخر اسم الأداة السحرية عنوانا له (طاقية الإخفاء). مع العلم أن نجيب محفوظ يعتمد هنا في تنضيد كل فصل من هذه الفصول على نظام الترقيم المسلسل لمشاهد الفصل، باستثناء الفصول الأربعة الأولى، ربما لقصرها، أو لاعتبارها مجرد افتتاحية لحركة الحدث في فضاء الرواية.

وإذا كنا قد أشرنا إلى أن هناك شبه استنساخ لألف ليلة وليلة، فمعنى هذا أن مكون العجيب سيتغلغل في كل تلافيف الرواية، مما يصعّب الإلمام بجل تجلياته هنا. لذلك سنعمد إلى حصره في محاور بارزة تسهل الإمساك بالدور التخييلي الذي اضطلعت به والأهداف التي ترمي إليها. ويمكن تحقيق ذلك من خلال التجليات الرئيسة الموالية :

ـ العجيب الأدواتي السحري.

- العجيب الجني.

- العجيب المغامراتي.

ونبدأ بتجلي العجيب الأدواتي. وهو التجلي الأقوى في استحضار العجب داخل فضاء الرواية. ذلك أن الرواية كما سبقت الإشارة، تخصص فصلا تحت عنوان مباشر هو (طاقية الإخفاء)، حيث يتدخل الجنيان سخربوط وزرمباحة بوصفهما الشخصيتين الشريرتين بإغراء الفتى الهمام فاضل صنعان، الدال اسمه على صنع الفضل. فعملا بمبدإ التحول، وكسر الحواجز بين الروحي والمادي، حدث تجسد المجرد (سخربوط) في الصورة المادية (رجل مشرق الصورة بسام الثغر)، ودخل في حوار مع فاضل صنعان، توج بتسليمه هدية غير عادية فيها الغناء عما عداها، على حد وصف الجني لها، هي عبارة عن طاقية مزخرفة بتهاويل ملونة لم ير فاضل مثلها من قبل. ظن أنه في حلم عندما رأى الرجل الغريب يحكم لبسها ويختفي عن الأنظار. سلمه الهدية على أن لا يفعل بها ما يمليه عليه ضميره. وجعلت الأداة السحرية فاضل صنعان يشعر عن طريق الاختفاء بأنه يعلو ويسود ويتساوى مع القوى الخفية، ممتلكا زمام الأمور ومتيقنا أن مجال العمل يترامى أمامه بلا حدود. وواضح أن انزياحا عن المعتاد في القصص الشعبي، قد مورس هنا فيما يتعلق بتسليم الأداة السحرية، ذلك أنها تسلم للبطل عادة من طرف شخصية خيرة هي الشخصية المساعدة، ومن أجل هدف نبيل يتمثل في فعل الخير مثل إنقاذ الأميرة من خاطفها، وليس فعل الشر كالاغتصاب والقتل والنهب. لكن الأمر في الرواية مختلف، فالجني

الشرير هو الذي يسلم الأداة السحرية، ولأجل فعل الشر تحديدا، والبطل يستجيب لهاجس الشر متواطئا مع الجني رغم صلاحه واستقامته، ويرتكب عددا من الأفعال غير اللائقة لا باسمه ولا بماضيه؛ فيسرق ويعبث بأصدقائه، ويقتل توأم السجان خطأ بأحد الأزقة ليتهم بائع البطيخ البريء مكانه فيعدم ظلما، ويغتصب قمرا أخت حسن العطار وقوت القلوب زوجة سليمان الزيني، فيتسبب في انتحارهما. وكلما مال إلى فعل الخير ظهر الجني له محذرا مهددا.

ولما ألقي على فاضل صنعان القبض للتحقيق معه، هرب من السجن بواسطة الطاقية، فكان هروبه مذهلا ((هروبه لغز كأنه عمل من أعمال السحر الأسود))[4]، على حد قول كبير الشرطة بحيرة موجعة. ولم تعد لفاضل صنعان حياة إلا تحت الطاقية مثل روح ملعونة هائمة في الظلام، لا تتحرك إلا في مجال العبث والشر، بعد أن منعت من التوبة وفعل الخير، وكما يصفه السارد (صار شيطانا رجيما).

في الأخير تقتل الأداة السحرية (طاقية الإخفاء) صاحبها، لكون مصدرها من الشر واستعمالها تم في الشر. ورغم تهديد الجني بنزع الأداة السحرية، إرتد فاضل صنعان عن الشر والنزوع إلى الخير لكن بعد فوات الأوان، متخلصا من العبودية للأداة السحرية وللجني ذاته ولأسر الظلام والعزلة والعدم، أي المرور من مطهر العجيب رغم قساوته للنفاذ نحو إدراك الحقيقة الإنسانية

4 – ليالي ألف ليلة، ص. 244.

والأخلاقية. لهذا كان مصيره مثل مصير والده: المحاكمة والإعدام، رغم الندم والتوبة المتأخرة. فيتأكد بذلك الفشل في معالجة الواقع الفاسد، لكون القوى الشريرة الخارقة هي المتحكمة في مقدراته ومصائره.

وعلى عكس هذا الاستعمال الآثم للأداة السحرية (طاقية الإخفاء) مخالفة للمعهود بالنسبة لطبيعة شخصية المانح وكيفية ومهمة توظيف الأداة السحرية في القصص الشعبي العجيب، يتصرف معروف الإسكافي بحكمة في استعمال سلطة خاتم سليمان. فبعد أن تناول معروف المنزول بكثرة، ذهب إلى مقهى الأمراء عند أصحابه، والدنيا لا تسعه من السلطنة. وأخبرهم مازحا بأنه عثر على (خاتم سليمان)، ولما تحدوه أن يأتيهم بعلامة عنه كأن يرتفع نحو السماء، تظاهر بتجربة قوته قائلا: يا خاتم سليمان ارفعني إلى السماء. فانقطع فجأة عن الكلام ((معروف نفسه اجتاحه رعب غريب .. شعر بقوة تقتلعه من مجلسه.. ومضى يعلو ببطء وثبات حتى وقف جميع الرواد فزعين ذهلين.. واتجه نحو باب المقهى وخرج منه وهو يصرخ "أغيثوني"، ثم ارتفع حتى اختفى في ظلمة ليل الشتاء.. تجمهر الرواد في الطريق أمام المقهى. تصايح الناس بالواقعة))[5]. وتكرر الطيران أمام الملك شهريار بعد أن انتشر خبره، فطلب حضوره بين يديه.

إن العجيب هنا يتساكن مع الناس، وكأنه عالم مواز للواقع. فالكل مؤمن قبليا بالخاتم وسلطته، كما يبدو من تهديد معروف

5 – المصدر نفسه، ص. 251.

الإسكافي، وهو اسم شخصية من ألف ليلة وليلة، لطليقته فتصدقه وتفر ناجية بنفسها:

((ـ إن لم تذهبي في الحال حملك العفريت إلى وادي الجن..

فصرخت المرأة من الفزع وهرولت لا تلوي على شيء))[6].

ويختلف الخاتم عن الطاقية في هيئة الحضور بفضاء الرواية. ذلك أن الطاقية حاضرة عينيا، وموصوفة الشكل، يسلمها الجني الماكر المتجسد في صورة رجل مشرق الوجه بسام الثغر يدا بيد، وأثرها مجرب، حيث يختفي الرجل الجني بمجرد وضعها على رأسه كما الحال لدى فاضل صنعان. أما الخاتم فلا أثر لوجود مادي ملموس له. وإنما هي قدرته الخارقة التي تنوب عن حضوره، وقد تمثلت في تمكين معروف الإسكافي من الطيران بمجرد طلب ذلك من الخاتم، وإن كان السارد يكشف عن حقيقة هذا المفعول الخارق برده إلى الجني وليس إلى الخاتم. بل يمكن بمنطق السببية رد الأمر إلى مجرد هلوسة ناتجة عن الإكثار من تناول المنزول. على أن مصير معروف الإسكافي سيكون أحسن. فإذا كان عقاب مستعمل الأداة السحرية في الشر شرا في الرواية، فإن معروف الإسكافي قد أفلت من العقاب، بل نال منصب رئاسة الحي من طرف شهريار، جزاء لامتناعه عن القتل والعبث بالناس كما فعل غيره، فقد أحسن التصرف تماما مثل أبطال القصص الشعبي العجيب، ورفض توظيف سلطة الخاتم الموهوم في الشر، بل عمل على الاصطفاف

6 – نفسه، ص. 253.

بجانب الجماهير الكادحة وتقديم خدماته الخارقة في مصلحتهم، لذلك ستناصره عندما يحوم حوله سيف السلطة الغاشمة.

وإذا انتقلنا إلى التجلي الجني العجيب، بدا واضحا أن سمة الجن في الرواية ليست اعتباطية، بل إنها أفضل آلية للمضاعفة من درجات بلاغة العجيب في هذه الرواية الممتعة والمفيدة. إن للجن هنا حضورا ماديا قويا مجسدا بين شخوص الرواية وداخل عقولهم وعواطفهم، سواء خلال توالي الأحداث واحدا وراء الآخر، أم عبر سلسلة المشاهد السحرية الطويلة التي تصنع عالم الرواية. ذلك أنهم هم الذين يقفون وراء كل المظاهر الخارقة التي تخللت تطور الحدث من البداية إلى النهاية، خصوصا ما تعلق منها بتسليم الأدوات السحرية. أي أن رغبات ودوافع هذه الكائنات غير المرئية، تتحقق بأيد بشرية تحت وطأة الإغواء أو التهديد أو هما معا. ولا غرو، فـ ((إن نوع العجيب يرتبط بشكل عام بجنس حكاية الجن؛ وفعلا، فإن حكاية الجن ليست سوى واحد من تنويعات العجيب وحوادث ما فوق الطبيعة لا تستدعي أي مفاجأة))[7]. إن اشتغال العجيب في فضاء العالم التخييلي لهذه الرواية، ناتج عن مسرحة حركة هذه الأرواح بين البشر في واقع محدد، كما لو كانوا بشرا من أهالي الحي. ومهما تعددت المبررات السلبية، فإنه يصعب في هذه الحالة نزع زخم الوجود الثخين للجن عن عالم الرواية، وإلا فقدت سحرها التخييلي المدهش. وهكذا، بعد الافتتاح المكثف بحكاية شهريار وشهرزاد، والتقديم السريع لشخصية أستاذ شهرزاد الشيخ

7 - Tzvetan Todorov : Introduction à la littérature fantastique P : 59

عبد الله البلخي، وكذا لمعظم شخوص الرواية، وكذا لمعظم شخوص الرواية الشيخ عبد الله البلخي، والرسم المستعجل لفضاء مقهى الأمراء، تدخل بنا الرواية مباشرة إلى عالم من العجائب مذهل، يتسبب فيه انحشار عنصر الجن في حياة الأبطال ومصائرهم.

فقد حرّض الجني قمقام صنعان الجمالي على قتل علي السلولي حاكم الحي، الذي يستعبده بسحر أسود، ليستعين به في قضاء مآرب لا يرضى عنها الجني الخيّر. لذلك وقع اختياره على صنعان الجمالي ليخلصه من سحره بقتل السلولي. لكن صنعان الجمالي الرجل الطيب، سرعان ما ينزلق إلى عالم الجريمة. وهنا يكون العجيب الذي دخل صنعان الجمالي مملكته تحت وطأة الحلم والمنزول، طريقا شائكا لخلق بيئة إنسانية في الحي لا يستعبد فيها الضعفاء من طرف الأقوياء، بعد قتل الحاكم الفاسد علي السلولي. بيد أن صنعان الجمالي الذي انجرف نحو غواية الجريمة ما عاد عنصرا طيبا متعايشا مع سكان الحي كذي قبل، لهذا وجبت معاقبته بالمحاكمة والإعدام.

ثم نلتقي في الرواية مع هذا الخارق العجيب للمرة الثانية، بتدخل الجن في حياة أحد أبطال الرواية، مباشرة بعد الخاتمة الدرامية لصنعان الجمالي، وذلك مع بطل فاسد هذه المرة من داخل السلطة المستبدة (حقير يقتات على الحقارة) كما وصفه الراوي، هو السفاح جمصة البلطي كبير الشرطة، الذي حرر مصادفة الجني المؤمن سنجام من قمقمه، الذي سجنه فيه الملك سليمان منذ ألف

عام. وبإيحاء هذا الجني، وبعودة جمصة إلى معدنه الإنساني الخيّر متأخرا، ولعله عمل الخير الوحيد في حياته كما جاء على لسان عجر الحلاق، أو كما قال لنفسه ((إنه يمارس الآن عبادة صافية يغسل بطهرها قذر أعوام النفاق الطويلة))[8]، أقدم على قتل حاكم الحي الفاسد خليل الهمذاني، اعتقادا منه بأنه يقوم بواجب تخليص الحي من تسلطه وفساده وظلمه، وبالتالي تحقيق إرادة الله العادلة في سلطنة ترفع شعار الله وتغوص في الدنس. فيكون جزاؤه مثل جزاء صنعان الجمالي، المحاكمة والإعدام، ربما لمسلكه الشرير خلال حياته العملية في السلطة، الذي ترتب عنه كثير من الأذى والوحشية تجاه الضحايا والأبرياء. وإمعانا في العجب تتم مضاعفة شخصية جمصة البلطي بتدخل الجني سنجام في اللحظة الأخيرة ليخلصه من الموت، بعد أن أخضعه لمبدإ التحول باعتباره مظهرا بارزا من مظاهر العجيب، ويصنع صورة شبيهة له هي التي تعدم، بينما يعيش جمصة بين الناس مفصولا عن رأسه وأسرته، بوجه مختلف في صورة حبشي مفلفل الشعر، خفيف اللحية، ممشوق القامة، ينظر مع الناظرين إلى رأسه المعلقة على باب بيته. وعاش زمنا باسم مستعار هو عبد الله الحمال. وعندما اكتشف أمره، عادت شخصيته للتحول من جديد إلى صورة أخرى مغايرة، ذات وجه قمحي صافي البشرة، ولحية مسترسلة سوداء، وشعر غزير مفروق يسدل حتى المنكبين، ونظرة عينين تومض بلغة النجوم، مع حمل اسم عبد الله البري ونعت المجنون. وفي كلا الصورتين عاش عدوا للشر، ديدنه أن يفتك بعتاته.

8 – المصدر السابق، ص. 62.

ولو أننا رمنا فهم كل تجليات هذا السحر بعد الاستمتاع بروعته، لسلمنا بأنه من المؤكد أن ثمة تأويلا ما لحالة تداخل المادي والروحي في حركة الحدث برواية (ليالي ألف ليلة)، غير أن هذه الرواية لا تتردد بطريقتها الخاصة، عن كشف علل ما وقع من اختلاط بالجن. فها هنا أيضا يقترن الأمر بالنوم الثقيل غالبا، وولوج عالم الأحلام والهلوسة أحيانا؛ ((وغلبه النوم مرة في حجرة عمله فاستسلم له كأسد جريح..لم يفز بالراحة المنشودة ولكنه طرح تحت ثقل وجود غليظ احتل جوارحه..همس في حيرة:

ـ سنجام !

فجاء الصوت مقتحما وجدانه:

ـ أجل يا كبير الشرطة !))[9].

ويبقى السؤال الذي لا يملك المتلقي إلا طرحه في نهاية كل مغامرة من هذا القبيل، دون جواب هنا أيضا، فهل ساعدت هيمنة العجيب الضاغط في هذا الفصل، على تخليص الواقع الموبوء من سلبياته، بعد القضاء على بعض رموز السلطة الفاسدة فيه؟.

ويتكرر تأثير فعل الجن في حياة البشر، من خلال العبث الآثم الذي مارسه الجنيان الشريران سخربوط وزرمباحة في حق نور الدين ودنيازاد، حيث أوقعا شدة العشق في قلبيهما، ثم زوجاهما خلال الحلم، من غير أن يلتقي أحدهما بالأخر في الواقع الحياتي، مما

9 – نفسه، ص. 53 .

أدخل العشيقين الغريبين عن بعضهما البعض في ورطة حقيقية، لم يخرجا منها إلا بعد معاناة شاقة.

ولا يقتنع الجن في الرواية بممارسة التأثير على البشر، بحيث يدفعون معظم شخوص الرواية إلى التحرك وفق رغباتهم، بل إن الجنيين الشريرين زرمباحة وسرخبوط يخرجان من ظلهما نحو اقتحام الواقع، متحولين من صورة الجن إلى صورة الإنس، حيث تتجسد هي في هيئة امرأة غريبة من بلد مجهول، مصحوبة بعبد واحد ليس هو في الحقيقة سوى سرخبوط. فبدت بارعة الجمال، نظرة منها تملأ الجوف بعشرة دنان من خمر الجنون، تتسمى أنيس الجليس، وتسكن (الدار الحمراء)، وهي دار كبيرة بسوق السلاح، يوحي اسمها وموقعها بدلالة خاصة، هجرت زمنا لهلاك أصحابها في وباء، وتركت عارية وماتت حديقتها، وأصبح يترامى في عمق الليل غناء عذب ونغم ساحر من وراء أسوارها. فهيج جمال أنيس الجليس والجو الخاص في دارها مكامن الأشواق في النفوس، وتكالب الأعيان والموسرون على دارها من أجل اقتحام المجهول..فكانت الدعارة والجنون والدم والإفلاس.

وخلال عبثها بالأعيان من أصحاب السلطة والجاه، بما فيهم شهريار ووزيره دندان، وسخريتها منهم بعد أن عرتهم أجسادا وكرامة، ثم أقفلت عليهم الأصونة داخل قصرها لتفضحهم أمام الناس، ظهر المجنون المستعصي على الإغواء متحديا لها ومتمتما بتلاوة خفية، فتلاشت في المجهول، وتلاشت معها صورة القصر الباذخة المغرية، ثم أطلق سراح الأعيان بفتح أقفال الأصونة،

إشفاقا أن لا تجد الرعية في الصباح سلطانا ولا وزيرا ولا حاكما ولا كاتم سر ولا رجل أمن، فيستولي عليها أقوى الأشرار. وهو وضع يجلي بوضوح مدى الدرك الذي بلغه الفساد في هذه السلطنة.

إن الانطباع الذي يخرج به المتلقي من قراءة رواية (ليالي ألف ليلة)، بالنسبة لتجلي العجيب الجني، يتبلور بعد ربط الخيوط الناظمة لممارسات الجن في فضائها، قياسا إلى شرور الإنسان في مجتمع موبوء؛ أقول إن هذا الانطباع يتبلور في الاقتناع بكون تداخل الجني والإنسي في واقع الحي، ليس في حقيقته سوى تجسيد لمعادل موضوعي تخييلي لهذا الواقع الفاسد.

أما العجيب المغامراتي في الرواية، فيشتد مع ظهور السندباد بعد عودته من رحلاته الطويلة، حيث أطل عنصر العجيب بكثافة أكثر، متماهيا مع صاحبه، ابتداء من غرابة هندامه ((رجل غريب ـ نحيل القامة مع ميل للطول أسود اللحية رشيقها، يستقر في عباءة بغدادية وعمامة دمشقية ومركوب مغربي، وبيده مسبحة فارسية حباتها من اللؤلؤ النفيس))[10]. وقد أثار مظهره هذا عجب رواد المقهى فـ ((انعقدت الألسنة وانجذبت حوله الأبصار ..))[11].

وهنا يشترك الواقع والخيال في إثارة العجب، حيث يخبر الأصدقاء القدامى السندباد بما وقع من أعاجيب في حياتهم قبل مجيئه ((وفد على مدينتنا عدد من أخيار الجن وأشرارهم))[12]، فيعلق

(10) و(11) – نفسه، ص. 268.

12 – نفسه، ص. 269

هو متعجبا: ((حسبت الأعاجيب قاصرة على رحلاتي، الآن يحق لي العجب..))[13].

ويتحايل الراوي لسرد رحلات السندباد السبعة وما لاقاه فيها من عجائب وغرائب، باعتماد أسلوب الرواية التراثي، حيث يأمر السلطان شهريار السندباد بأن يحكي عجائبه وما استحصله منها من دروس وعبر.

فحكى السندباد عن الجزيرة السوداء؛ وكيف غرقت السفينة، فتعلق بلوح قاده إلى جزيرة سوداء مع بعض الناجين من الغرق، لم تكن سوى حوت هائل سرعان ما أزعجته حركتهم، فغاص في الأعماق. وحكى عن طائر الرخ؛ فقد وجد نفسه وحيدا في جزيرة موحشة مهجورة، لم يتمكن من مغادرتها إلا عن طريق ربط نفسه بطائر الرخ. وعن ملك إحدى الجزر الذي سمن رفاقه، ثم شرع يأكلهم واحدا واحدا، باستثناء السندباد الهزيل الذي تمكن من الفرار من الجزيرة في الوقت المناسب. وحكى عن زواجه ورفاقه بفتيات جميلات من أهالي إحدى الجزر، التي قادتهم الأمواج إليها بعد غرق سفينتهم، لكنهم أدركوا فيها بعد أن الزوج لابد وأن يدفن حيا مع زوجته الميتة كما توجب أعراف الجزيرة، مما اضطره لكي يسرع بالفرار من الجزيرة. وحكى كيف تسلط عليه الشيخ الماكر اللعين بإحدى الجزر وأبى أن ينزل من على ظهره، فلم يجد بدا من

13 – نفسه، ص. 269

التخلص منه بقتله عن طريق حيلة الخمر، ثم غادر الجزيرة الخالية. وحكى السندباد أخيرا للملك شهريار، حكاية زواجه بجزيرة النساء من امرأة خارقة الجمال، ركبت له أجنحة فر بها عندما علم أنها جزيرة شياطين.

وإذا كانت شخصية السندباد هنا مستوحاة بمواصفاتها وتفاصيل حياتها من الأثر المحتذى (ألف ليلة وليلة)، فإنه من الممكن ملاحظة كون مصدر إطار سرد عجائبه هنا، مستلهم من تقنية استدعاء الحكايات الخرافية في كليلة ودمنة، حيث يأمر دبشليم الملك بيدبا الفيلسوف أن يحكي له حكايات حول موضوعات معينة، فيستجيب، من ذلك: ((قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف وهو رأس البراهمة: اضرب لي مثلا لمتحابين يقطع بينهما الكذوب المحتال حتى يحملهما على العدوان والبغضاء. قال بيدبا: إذا ابتلي المتحابان بأن يدخل بينهما الكذوب المحتال لم يلبثا أن يتقاطعا ويتدابرا: ومن أمثلة ذلك زعموا أنه كان بأرض دستاوند رجل شيخ....)) (ص.[14]) .

وهنا في رواية (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، تنقلب المهمة، فيعرض السندباد نفسه مواضيع / عبر مغامراته العجيبة وخبراته الحياتية في صدر حكاياته على الملك شهريار، على شكل دروس تعلمها من الحياة الشاقة، بلغت ست دروس هي:

14 – عبد الله بن المقفع/ كليلة ودمنة، تح. محمد حسن نائل المرصفي، ط.5، مطبعة مصطفى محمد بمصر، [د. ت.]، ص. 167.

ـ ((تعلمت يا مولاي أول ما تعلمت أن الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنه حقيقة وأنه لا نجاة لنا إلا إذا أقمنا فوق أرض صلبة)).

ـ ((تعلمت أيضا يا مولاي أن النوم لا يجوز إذا وجبت اليقظة وأنه لا يأس مع الحياة)).

ـ ((تعلمت أيضا يا مولاي أن الطعام غذاء عند الاعتدال ومهلكة عند النهم، ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه)).

ـ ((تعلمت أيضا يا مولاي أن الإبقاء على التقاليد البالية سخف ومهلكة)).

ـ ((تعلمت أيضا يا مولاي أن الحرية حياة الروح وأن الجنة نفسها لا تغني عن الإنسان شيئا إذا خسر حريته)).

ـ ((أيضا تعلمت يا مولاي أن الإنسان قد تتاح له معجزة من المعجزات ولكن لا يكتفي أن يمارسها ويستعلي بها)).

إن الرواية تقوم بنوع من الإيحاء بما يجب أن يكون بين ممثل السلطة ورجل الشعب. فصوت الشعب يتقدم هنا على مستوى الخبرة والقيم، مثلما تقدم على مستوى السياسة والحكم كما هو الشأن في حالة معروف الإسكافي الذي أصبح رجل سلطة عادلا. وهكذا كان السندباد يبدأ حكيه مثلا قائلا: ((تعلمت يا مولاي أول ما تعلمت أن ...))[15] ثم يردف حكاية مغامرته العجيبة المجسدة للعبرة.

15 – ليالي ألف ليلة، صص 272 - 277.

وفي ذات السياق المغامراتي العجيب، دفعت حكايات السندباد وعبره السلطان شهريار، مثلما ساهمت حكايات شهرزاد وغيرها ممن مروا بتجارب عجيبة قاسية بذل أكثرهم حياته نتيجة لها، إلى التوجه نحو الخلوة والتأمل، ليلج تجربة نفسية عجيبة طليقة في الزمان والمكان، بحثا صوفيا عن المخرج، نيابة عن الجميع ((هجر العرش والجاه والمرأة والولد.. عزل نفسه مقهورا أمام ثورة قلبه في وقت تناسى فيه شعبه آثامه القديمة الماضية..اقتضت تربيته في وقت قصير.. لم يقدم على الخطوة الحاسمة حتى استفحل في باطنه الخوف وهيمنت رغبته في الخلاص..غادر قصره بليل. عليه عباءة خفيفة وبيده عصا مستسلما للمقادير..أمامه سبيل للسياحة كما فعل السندباد. وسبيل إلى دار البلخي. وثمة مهلة للتدبر..))[16].

قادته رجلاه نحو صخرة غريبة، في صورة قبة غير مستوية، كل متعلقاتها تدعو إلى العجب. يصدر منها صوت قوي يخاطبه، في أسفلها يوجد مدخل مقوس. تراجع مرتعدا من الخوف، رأى نورا هادئا عذبا، وتنسم رائحة زكية مخدرة فارتاح، خصوصا عندما دعاه الصوت الخفي إلى دخول الباب الذي سبق أن دخله البكاؤون من علية القوم. جذبته فتنة المكان وما يثيره من العجب ((منير بلا ضوء .. عذب المناخ بلا نافذة، متضوع بشذا طيب بلا حديقة ..أرضه بيضاء ناصعة قدت من معدن مجهول جدرانه زمردية، سقفه مزركش بمهرجان من الألوان المتناغمة، في نهايته بوابة متلألئة،

16 – نفسه، ص. 285

كـأنها طعمت بالماس..))[17]. تقدم شهريار نحو الباب ظانا منه بأنه سيبلغه في دقيقة أو دقيقتين، لكنه مشى كثيرا دون أن يتغير الممر أو يتوقف عن الامتداد، بينما تتدفق الفتنة من كل الجوانب. فبدا وكأن الطريق بلا نهاية. وجد نفسه يقتحم المغامرة الجديدة، جعل يقترب من بركة صافية تقوم فيها وراءها مرآة مصقولة، وسمع صوتا يقول له افعل ما بدا لك، ولم يدرك أن الأمر يتعلق بماء الخلود ((فخلع ملابسه وغاص في الماء..دلكته نبضات الماء بأنامل ملائكية وتسللت إلى باطنه أيضا..خرج من الماء فوقف أمام المرآة فرأى نفسه جديدا في إهاب فتى أمرد، قوي الجسم متناسقه، بوجه مليح ينضح فتوة وشبابا، وشعر أسود مفروق))[18] . ظن شهريار أنه مكث هناك ساعة، بينما هو مكث دهرا كما بدا من سخرية الصبية (ما أضعفك في الحساب !). وكانت المدينة السحرية قد انتظرته طويلا عريسا لملكتها العظيمة.

وتتصاعد نغمة العجيب داخل هذه المدينة الغريبة، إذ يجد شهريار نفسه في مدينة ليست من صنع البشر، شبيهة في جمالها وبهائها وأناقتها ونظافتها ورائحتها ومناخها بالفردوس. ليس بها سوى النساء الشابات الخارقات الجمال. وفي قصر الملكة آمن بأن قصره لم يكن سوى كوخ قذر. وتزوجها، وتبين له أنه لاكتشاف خبايا الحديقة في حاجة إلى ألف عام، وألف سنة أخرى لمعرفة أبهاء

17 – نفسه، ص. 286.

18 – نفسه، ص. (287).

القصر وأجنحته. لكنه كما في ألف ليلة وليلة، بل وفي كثير من نصوص القصص الشعبي العجيبة إطلاقا، نذكر منها حكاية (الرجل ذو اللحية الزرقاء)، حرم عليه أن يفتح بويبا من الذهب الخالص مغلقا بقفل من الذهب المحلى بالماس. وكان قد مر على زواجه بالملكة مائة عام حسبها هو مجرد أيام معدودة، حين استسلم لنداء خفي، وعمد إلى فتح الباب المحرم، فانفتح بسهولة وبنغم ساحر وشذا طيب، بيد أن ماردا لم ير أقبح منه فاجأه بالانقضاض عليه وحمله بين يديه كالعصفور، وأرجعه إلى الأرض لينظم إلى فرقة البكائين.

ولعل هذا العالم السحري المدهش يفتح وعي المتلقي على التأمل والرغبة في إدراك حقيقة هذه المغامرة التخييلية، التي اجترحها نجيب محفوظ في روايته هذه. ولن يعجز عن التوصل إلى كون كل هذه المغامرة هي بمثابة تأمل داخلي في تجربة حياة ممتدة وحافلة بالخبرات. إنها ليست في الحقيقة سوى نتاج أوهام الحواس، وتصعيد للإحساس بعبثية الحياة، بعد ترسبات كل التجارب الكبيرة والخطيرة، التي مر بها شهريار أو تعرف إليها هو وغيره من بعض عامة الناس وأعيان سلطنته، كما أنها تجسيد للتأمل في الكيفية الناجعة لعيش هذه الحياة، لو منح شهريار فرصة لذلك مجددا. لهذا لم تنته الرواية بخاتمة مغلقة قطعية، بل توقفت عند خاتمة مبهمة مفتوحة على كل التوقعات الموعودة.

ويمكن اعتبار ذلك، هو المفتاح السحري للوعي بوظيفة العجيب في رواية (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ. فبعملية استجماع كل خيوط تجليات العجيب السالفة، المطروحة في الرواية بنوع من التكرار المؤكد لاستمرارية الفساد في الواقع، نلفيها تلتقي هنا عند رسالة جوهرية حمّلها المبدع روايته إلى المتلقي، تقول: إن الرواية تدخل دائرة العجيب من خلال ثنائية الخير/ الشر، استشرافا لمستقبل الإنسان. لاسيما وأن حقيقة مفهوم العجيب ذاته تحيل على المستقبل. فبهذا الفهم تطرح الرواية العجيب باعتباره سبيلا تطهيريا نحو أفق أحسن لمصير الإنسان في عالم اعتباري تسوده قيم الخير والعدل والحرية، مقابل عالم الرواية الراهن، الغارق في الاستبداد والفساد والفقر والظلم والنهب. ذلك أن العجيب الموظف في الرواية كان يؤدي إلى الانفراج حين استعمل في الخير، في حين عندما استعمل في الشر كانت النتيجة جميعها شرا. علما بأن مجموع شخوص الرواية الذين مروا بتجربة عجيبة شاقة وقاتلة، كانوا يندمون ويتوبون بعد فوات الأوان لأنهم يحاكمون ويعدمون، مما يحافظ على ديمومة الواقع الفاسد في فضاء الرواية. وفي هذا الصدد، لم تكن حكايات شهرزاد وعجائبها في البداية، سوى استباق لما تتحيز إليه الرواية، إذ كان الهدف من ذلك التعجيب ممرا خيرا وذكيا لإنقاذ صاحبته وإنقاذ العذارى من بنات جنسها من نطع وسيف السلطان شهريار، الكاره للمرأة الفاسدة بسبب تجربته المريرة معها. فكانت إطلالات شهرزاد بذلك مجرد استباق لما سيجري من دماء في مختلف الشرايين داخل جسد الرواية. وهو ما

تأكد من حكاية معروف الإسكافي الذي ظل الوحيد في الرواية الذي لم يستعمل الأداة السحرية في الشر، بل أفاد من سمعتها خدمة ونصرة للجماهير، دون أن يضطر إلى قتل غيره أو الإساءة إلى أحد، لذلك جوزي بتوليته حاكم الحي، فهو الأنموذج المقبول للتبشير بالعلائق الإنسانية المثالية. وتلك واحدة من أهم وجهات النظر المكونة لرؤية العالم التي تومئ إليها رواية (ليالي ألف ليلة)، لهرم الرواية العربية نجيب محفوظ.

نجيب محفوظ: فنُّ السخرية وتعرية الأوهام

د عبد الحميد عقار

يعتبر نجيب محفوظ أحد كبار الروائيين للقرن العشرين، عربياً وعالمياً. ففضلا عن دوره في تأصيل جنس الرواية وترسيخه في الأدب العربي، كانت رواياته فضاء خصباً لاختبار وتجديد أشكال في البناء والتعبير والرؤى الجمالية ذات منحى تحوُّلي قصْدي وواعٍ. لقد تميز إبداعه الروائي بالغزارة في الإنتاج، والانتظام في الصدور، والتنوع والغنى في المعمار الفني، وفي أساليب الكتابة والتشخيص. كانت بدايته الروائية استلهاماً ترميزياً للتاريخ الفرعوني القديم من خلال، «عبث الأقدار» (1939)، «رادوبيس» (1943)، «كفاح طيبة» (1944)، معتمدا على المصادفة منطقاً متحكما في توليد الأحداث ومجرى السرد ومصير الشخصيات.

لكن نجيب محفوظ سرعان ما تخلى عن هذا المنحى الرومانسي في إعادة صياغة الوجدان الجماعي، ملتفتا عنه نحو رؤية واقعية انتقادية، سواء أتعلّقَ الأمر بمادة التأليف الروائي، أم بعناصر التشكيل الفني واللغوي، أم بالموقف الفكري والجمالي: «القاهرة الجديدة» (1945)، «خان الخليلي» (1946)، «زقاق المدق» (1947)، «بداية ونهاية» (1949)، «السراب» (1948)، «الثلاثية» (56-1957)؛ الأبطال هنا أنماط اجتماعية، ابتكرهم الروائي من وحي واقع حي معيش متقلّب، إيقاع التحولات فيه متسارع، لكن اتجاهها سلبي، مفارق، مأساوي في الغالب؛ ذلك، لأن السببية أو بالأحرى

«القدَر» الاجتماعي المحكوم بسقوط القيم أو غيابها، وبالتفسخ في العلاقات الاجتماعية والسياسية، كان أقوى من أي طموح فردي مهما تكن «مشروعيته». الأبطال هنا إشكاليون، فبالرغم من وضعهم الدوني أمام ضغط السببية الاجتماعية والسياسية، يوجدون دوما في حالة حركة وسعي حثيث لتدارك الزمن. مصيرهم محزن ويَشِي بالإخفاق، إلا أنهم محفَّزون واقعياً وفردياً بإرادة تغيير أوضاعهم، وتحدِّي قدرهم الاجتماعي.

في الستينيات من القرن العشرين، سيتجه نجيب محفوظ نحو رواية تيار الوعي، يستثمر أدواتها الفنية في التشخيص الجمالي لقلق الأبطال، وحيرتهم وضياعهم أمام انجلاء الوهم الرومانسي الثوري، وانكشاف انحرافات الواقع، وفقدان حركيته للاتجاه والمعنى. هنا سيميل الكاتب نحو تفضيل المحكي القصير المتسم بالتكثيف الحدثي، المحكي ذي الخصائص الشعرية؛ مع انشغال فني واضح بالحوار والمونولوج تحديدا، وباعتماد أسلوب المرايا وتعدد المنظورات، وبالرمز أفقا مشْرَعا على تعدُّد التأويلات: «اللِّص والكلاب» (1961)، «السمان والخريف» (1962)، «الطريق» (1964)، «الشحاذ» (1965)، «ثرثرة فوق النيل» (1966)، «ميرامار» (1967)، «المرايا» (1972).... الأبطال هنا «وجوديون» بشكل ما، محفّزون بقيمة أو مَثَل، بفكرة أو معنى، تشبَّعوا بهما ونذروا حركتهم للبحث عنهما بعدما افتقدوهما في الواقع؛ فحركتهم إذن، ترميزيا، توجد في مواجهة سَديميةِ السلطة، وقمْعية النظام، بل عجزه، رغم ثوريته، عن التجاوب مع ما تشرَّبوه من أحلام أو أوهام في الحرية

والعدل والمساواة والأمان، طالما غذّتها الخطابات الرسمية شكلا، وعرّى الواقع خواءها مضمونا وفعلا، وقام الروائي برصدها في إطار من الأسى وعبثية الحدث والسخرية.

خلال السبعينيات وما بعدها، سيميل نجيب محفوظ نحو البحث عن تشكيل خاص أو خصوصي لرواياته، تشكيل يستمد عناصره التأليفية من المرددات الشعبية والأمثولات الدينية، ومن التراث السردي القديم؛ تراث ألف ليلة وليلة، والرحلة، وسير الحرافيش أو المهمّشين والقديسين على السواء، «ملحمة الحرافيش»(1977)، «أفراح القبة» (1981)، «ليالي ألف ليلة» (1982)، «رحلة ابن فطومة» (1983).... هذا المنحى يجد بذوره في شذرات وشخصيات تؤثّث العديد من رواياته قبل السبعينيات؛ وفي «أولاد حارتنا» (1959) مسلسلة في الأهرام و1967 في كتاب ببيروت)، حيث تحول الروائي عن مناقشة قضايا اجتماعية واضحة، نحو قضايا ذات طابع إنساني كوني عام، متخذاً من قصة الأنبياء إطاراً فنياً من خلاله ينتقد الثورة والنظام الاجتماعي السائد. في هذه الروايات ونظيراتها صار الرمز مهيمناً في النص بوصفه أسلوباً في البناء والتشخيص، ومؤشّراً ضمنياً يتيح استكناه الدلالات المحتملة، واستبطاناً لأغوار الشخصيات وجراحها السرية، ولوعي الكاتب بمأزق العلاقة بين الواقع والتخييل؛ هناك اشتغال للغة البوح الصوفي والأحلام والتكثيف الشعري والتأمّل الفلسفي، حيث تصبح الكتابة على حافة الفانتازيا. كل ذلك، يَشحن الكتابة بالصور والاستعارات والإيحاءات، ويُضفي عليها لمْسةً من التجريد الذهني، رغم ما يميز

الأبطال من حركية وارتحال في المكان والزمان والمعنى وقدرة على المحاورة. روايات الكاتب بعد ذلك تنويع وإغناء لهذا المسار.

الذخيرة الروائية لنجيب محفوظ لم تغن المكتبة الأدبية فحسب، بل أغنت السينما العربية كذلك، حيث شكلت جل رواياته مادة للعديد من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية ذات الاستقطاب الواسع للمشاهدين، الأمر الذي سيسهم في توسيع دائرة القراء للرواية دون شك.

لقد ظل نجيب محفوظ الروائي منشغلا باهتمامين: التشخيص التخييلي النقدي لانهيارات الواقع، والتجسيد الفني للقوى الكامنة وراء هذا الواقع وانهياراته. إن نبرة التشاؤم التي تدثر رواياته، هي، مع ذلك، من نوع ما يوصف باليأس الخلاق؛ أليس هو القائل: «رغم كل ما يجري حولنا، فإنني ملتزم بالتفاؤل حتى النهاية».

إن التجربة الروائية لدى نجيب محفوظ، رغم ما يميزها من غنى وغزارة وتنوُّع، تظل محكومة في مجملها بجمالية التمثيل والمحتمل: تصوير الأشياء والكائنات والمُثُل بأقرب صورة لها في الواقع؛ والبقاء في التخييل ضمن حدود المعقول، الممكن أو القابل للحدوث؛ هنا حيث يتحقق التناغم بين الفن والحياة. إنها جمالية تولي عناية فائقة للحبكة، وللغة، وللتشخيص، أتعلَّقَ بـ «عبقرية» المكان، أم بثراء الشخصية وغنى دلالاتها ورمزياتها، أم بواقعية الحدث القابل للتخييل وإعادة التأويل، أم برمزية الوقائع والاستدعاءات الثقافية والتراثية، دينية ودنيوية وصوفية أو فلسفية.

في هذه التجربة تحتل السخرية من حيث هي أداة فنية وموقف فكري مرتكزاً يضفي على الكتابة الروائية لدى نجيب محفوظ فرادتها وقيمتها الفكرية والجمالية. وبفضلها يلتقي مع كبار الروائيين في العالم، ممن يرون في الرواية جنساً لتعرية الأوهام، اجتماعية أو سياسية أو عقَدية أو فردية، ولمجابهة اليقينيات، ولإعادة التشكيل للوجدان بعيداً عن وَهْمَيْ المطابقة، أو الامتثال والمطلق.

شعرية التناص في "ليالي ألف ليلة"
- من المحكي التراثي إلى المحكي الروائي-

د.نور الدين محقق

*** على سبيل التقديم :**

تعامل الكاتب نجيب محفوظ مع التراث السردي العربي في كثير من رواياته، لكن تبقى كل من رواية "رحلة ابن فطومة" التي حقق فيها تناصا قويا مع جنس الرحلة العربية بشكل عام ومع "رحلة ابن بطوطة" المسماة بهذا العنوان الدال "تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار" بشكل خاص، ورواية "ليالي ألف ليلة"[1] التي استعاد فيها بشكل تفاعلي عميق عوالم كتاب "ألف ليلة وليلة"[2] الشهير، يشكلان معا أهم ملامح هذا التعامل الفني الكبير والفعال مع التراث السردي العربي في بعض أقوى نماذجه. وهو ما دفعنا بالتالي للوقوف عند إحدى هاتين الروايتين، وهي رواية "ليالي ألف ليلة" لما لها من قيمة أدبية في هذا المجال.

1 - رسم الشخصيات ومنطق الأفعال :

بداية تجدر الإشارة إلى أن رواية "ليالي ألف ليلة" هي رواية شخصيات بامتياز، يتجلى ذلك في احتلال أسماء الشخصيات عناوين فصولها

1 – نجيب محفوظ: رواية "ليالي ألف ليلة"، مكتبة مصر، القاهرة 1982.

2 – دون مؤلف: كتاب "ألف ليلة وليلة"، المكتبة الشعبية، بيروت.لبنان.

تباعا، إذ إن لكل شخصية من شخصياتها التي تتميز بالتعدد والاختلاف فصلا يتحدث عنها وعن الأحداث التي قامت بها، ويحدد العلاقات التي تقيمها مع باقي شخصيات النص الروائي الأخرى، وعملية تصنيف هذه الفصول وترتيبها تخضع لمدى أهمية الشخصية المقدمة فيها ووظيفتها في صيرورة الأحداث وتطورها. كما تخضع أيضا للمكانة الرمزية التي تحتلها هذه الشخصية داخل عالم الرواية في كليته. من هنا نجد أن السارد الرئيس في رواية "ليالي ألف ليلة"، ومن ورائه الكاتب المفترض/ الحقيقي، قد خصص فصله الأول للحديث عن شهريار باعتباره الشخصية الأولى المتحكمة في مصائر الشخصيات المحيطة بها، وعملية تمييزه هاته، تجعله محط أنظار المتلقي المفترض الذي سيسعى للتعرف على الصفات التي أهلته لاحتلال هذه المكانة ضمن المسار السردي للنص الروائي ككل.هذه الصفات التي سنجد أن السارد الرئيس/الكاتب المفترض، سيلجأ في عملية تقديمها إلى طريقتين مختلفتين. الطريقة الأولى غير مباشرة تتمثل في الخوف الذي شعر به الوزير دندان على مصير ابنته شهرزاد، حين دعي لمقابلة شهريار. وسبب هذا الخوف يتمثل في كف شهرزاد عن سرد الحكايات على شهريار، علما أن هذه الحكايات هي التي كانت وراء بقائها حية طيلة ثلاث سنوات مضت. ولعبة تركيز الوصف على شخصية الوزير دندان، لا سيما على الجانب الداخلي منها، وجعل هذا الوصف معبرا للحديث المباشر عن شخصية شهريار، له أهميته الكبرى في تحويل وجهة التبئير من الشخصية الثانوية التي تتحدد وظيفتها في التمهيد لبروز شخصية أقوى منها تأثيرا في تحولات المسارات السردية للنص الروائي، إلى هذه الشخصية الرئيسة بالذات، لينصب الوصف عليها تحديدا. أما الطريقة الثانية التي لجأ إليها السارد/ الكاتب المفترض، في عملية تقديم

شخصية شهريار، فهي طريقة مباشرة تتجلى في القيام بوصفه وصفا خارجيا مسلطا نظره على الصفات المظهرية التي يتميز بها، فهو "غزير الشعر، أسوده، ذو وجه يميل إلى الطول وعينين شديدتي اللمعان". (ص5، رواية "ليالي ألف ليلة"). وهو إضافة إلى ذلك يمتلك لحية عريضة تصل إلى حدود أعلى صدره.(ص5 أيضا). وكل هذه الصفات الخارجية، تشير في الثقافة العربية القديمة، إلى البأس والحنكة وقوة العزيمة، ونجد في ثنايا النص الروائي ما يؤكدها، إذ إن الوزير دندان ما أن دخل على شهريار، وقبل الأرض بين يديه حتى اعترته الرهبة. وتذكر في اللحظة نفسها تاريخ شهريار الرهيب الممتلئ بالقتل والتعذيب لضحاياه . يقول السارد الرئيس / الكاتب المفترض في هذا الصدد ما يلي : "دخل، أي الوزير دندان، القصر الرابض فوق الجبل...اقتاده الحاجب إلى خلفية تطل على الحديقة المترامية.. بدا شهريار في مجلسه على ضوء قنديل واحد، سافر الرأس، غزير الشعر أسوده، تلتمع عيناه في وجهه الطويل، وتفترش أعلى صدره لحية عريضة... قبل دندان الأرض بين يديه ..داخلته رهبة،رغم طول المعاشرة، لرجل حفل تاريخه بالصرامة والقسوة ودماء الأبرياء.." (ص5 من الرواية). إضافة إلى هذا، فإن عملية تقديم شخصية شهريار قد انصبت أيضا على أفعاله، انطلاقا من القرارات التي يصدرها، وهي قرارات غير قابلة للمراجعة، وعليها يترتب مصير الشخصيات الأخرى. يمكن التمثيل لها هنا بالقرار الذي أصدره في حق شهرزاد، إذ إنه قد شاء بعد طول انتظار منها ومن أبيها ومن باقي عموم الشعب أن يصدر عفوه عنها لذنب لم تقترفه ولا شاركت فيه. وسبب هذا العفو حسب وجهة نظره كون حكاياتها له قد راقته، وفتحت أمامه عوالم جديدة دعته للتأمل في كنه هذه الحياة من جديد، وإعادة النظر في مجموعة من

الأمور التي كانت تشغل باله، ولكونها وهذا هو المهم قد أنجبت له ولدا يحمل سره ويحقق استمراريته في هذه الحياة بشكل أو بآخر. والملاحظ في هذا الجانب هو أن القرار الذي أصدره شهريار في حق شهرزاد والمتمثل في العفو عنها قد ورد بصيغة الجمع، وهو دليل واضح على تضخيم الذات وجعلها في المكان الأعلى، بحيث تصبح محتوية لمجموع الذوات المحيطة بها. وبالتالي فإن قرارها الفردي يصبح تبعا لذلك قرارا جماعيا لا يمكن مراجعته. في حين إن مبررات هذا القرار نفسه قد وردت بصيغة الإفراد، إذ إنها لا تتطلب تنفيذا لأمر ما بقدر ما تحمل مبررات لقرار قد نفذ أو هو في طور التنفيذ. وبما أنها لا تعني إلا شهريار نفسه، وهو قد اقتنع بها، فلا داع للحديث عنها بصيغة الجمع. ويمكن التمثيل لها بقوله: "وأنجبت لي، يقصد شهرزاد، وليدا، فسكنت عواطف النفس الهائجة" (ص6 من الرواية).

تأسيسا على هذه المعطيات يمكن القول إن السارد الرئيس ومن ورائه الكاتب المفترض، قد لجأ في عملية تقديمه لشخصية شهريار إلى الاعتماد على الطريقتين السالفتي الذكر معا، فهو قد قدم للمتلقي وجهة نظر بعض الشخصيات في شهريار. وقد اختار أن تكون هذه الشخصيات قريبة منه، عالمة بمجمل أسراره حتى تبدو الصورة أقرب إلى الحقيقة، كما زكى وجهة نظرها هاته بالقرارات التي أصدرها شهريار في حقها. وهي قرارات حتى وإن جاءت في صالح تلك الشخصيات، فهي تتميز بطابعها الآمر الذي لا يسمح للآخرين إلا بالامتثال الكلي. زيادة على تقديم صورة خارجية له، وهي صورة حتى وإن كانت غير مكتملة، فإنها قد قدمت أهم الصفات المظهرية له، التي تعبر عن مكوناته الخارجية والداخلية، إلا أنه بالرغم من كل هذا، فإن السارد الرئيس/ الكاتب المفترض، لم يطل في عملية التقديم هاته،

ولم يتوقف عندها طويلا وسمح بالتالي للمتلقي المفترض بعملية إتمامها وفق تصوره الخاص من جهة، وتبعا لمعلوماته السابقة عن شهريار من جهة أخرى. هذه المعلومات التي من المفروض أن يكون قد استقاها من كتاب "ألف ليلة وليلة" نفسه باعتباره النص الأصلي الذي اعتمد عليه السارد الرئيس ومن ورائه الكاتب المفترض/ الحقيقي أيضا، في عملية صياغته لرواية "ليالي ألف ليلة". ويمكن أن نشير إلى بعضها على الوجه التالي: "يقول سارد " ألف ليلة وليلة" في تقديمه لشخصية شهريار في بداية الحديث عنه، أي قبل أن يتعرض للخيانة من لدن زوجته الأولى ما يلي : "وكان الكبير، أي شهريار، أفرس من الصغير، أي من أخيه شاه زمان، وقد ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد وأحبه أهل بلاده ومملكته." (ص2، من كتاب "ألف ليلة وليلة") ثم يقول عنه بعد حدوث فعل الخيانة السابق الذكر ما يلي: "... وصار الملك شهريار، كلما يأخذ بنتا بكرا، يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها، ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات، فضجت الناس وهربت ببناتها، ولم يبق في تلك المدينة بنت تتحمل الوطء..." (ص5 من كتاب "ألف ليلة وليلة ").
وما يمكن ملاحظته في هذين التقديمين سواء الأول منهما أو الثاني، أن السارد قد ركز على الأفعال التي أهلت شهريار لتولي الحكم، وطريقة سياسته لأمور دولته في البداية، وكيفية تحوله من ملك عادل إلى ملك سفاح، لا يرتوي من سفك الدماء، بعد أن تعرض للخيانة من لدن زوجته. وأغفل السارد الرئيس لهذا النص، نهائيا، الحديث عن الصفات المظهرية الخارجية التي تميزه عن غيره من باقي الشخصيات الأخرى. ومرد ذلك فيما يبدو أن الوظيفة الحكائية التي يقوم بها شهريار داخل النص تنحصر أساسا في الأفعال التي يقوم بها والمتمثلة في عملية القتل المستمرة للنساء، واحدة تلو الأخرى، هي التي كانت وراء استمرارية الفعل السردي في حد ذاته. وهي التي مهدت

لظهور الشخصية المعارضة لفعل القتل هذا والساعية لتوقيفه، ألا وهي شخصية شهرزاد . وعملية ظهورها هي التي كانت وراء تسلسل الحكايات تباعا.أما في رواية "ليالي ألف ليلة" فهي لا تظهر، أي شهرزاد، إلا بعد أن يصدر أمر شهريار بالعفو عنها، وكما مهد السارد الرئيس لهذه الرواية لظهور شهريار نفسه بالتركيز في البداية على الوزير دندان الملبي للدعوة التي تلقاها منه على وجه السرعة والذاهب لملاقاته، فإنه قد فعل نفس الأمر بالنسبة لشهرزاد إذ ركز تبئيره على الوزير دندان من جديد، وجعله المعبر الأساس الموصل لشخصيتها. يقول السارد الرئيس في هذا المجال ما يلي : "استأذن دندان في مقابلة ابنته شهرزاد ...قادته قهرمانة إلى حجرة الورد ذات السجادة والستائر الموردة...ذات الدواوين والوسائد المشربة بالحمرة، هناك استقبلته شهرزاد " (ص7 من الرواية). أما كيفية تقديمها إلى المتلقي المفترض بعد تمهيده هذا لظهورها.فقد ركز فيه على ما تقوله الشخصيات الأخرى عنها، مركزا في هذا الجانب على أقوال أبيها الموجهة لها مباشرة، والتي يصفها فيها بالحكمة وبالشجاعة، في حين إنها لم تزد إلا أن أكدت وجود هذه الصفات فيها، وإن بطريقة غير مباشرة.فقد وصفت نفسها بالتعاسة لاضطرارها قبول الزواج من سفاح والعيش معه. تقول مخاطبة أباها في هذا الصدد ما يلي: "ولكنك تعلم يا أبي أني تعيسة !"، ثم تضيف إلى قولها هذا ما يلي : "ضحيت بنفسي لأوقف شلال الدم" (ص7 من الرواية). وعملية تقديم السارد الرئيس لها بهذا الشكل وبتركيزه على صفة التعاسة التي تشعر بها، يمهد بشكل أو بآخر، لاستمرارية السرد وأخذه اتجاها مغايرا لما سبق وأن تحقق في نص "ألف ليلة وليلة" باعتباره النص السابق الذي يتعلق به نص رواية "ليالي ألف ليلة".

2 – رسم الشخصيات والتعالق النصي:

يتجلى لنا بكامل الوضوح، اعتمادا على ما سبقت الإشارة إليه، أن السارد الرئيس في رواية "ليالي ألف ليلة" يحرص في عملية رسمه لشخصياته على تحقيق صلة الوصل بينها وبين ماضيها السابق المنغرس في كتاب "ألف ليلة وليلة" التراثي، فهو على سبيل المثال حين قدم لنا شخصية شهرزاد وحرص كل الحرص على توضيح التعاسة التي كانت تشعر بها من جراء زواجها من شهريار باعتباره في نظرها لا يعدو أن يكون إلا سفاحا ليس إلا، فقد قتل معظم نساء مملكته، قد ربط هذه التعاسة بما كان قد فعله شهريار في حياته السابقة، أي الحياة الموجودة في كتاب "ألف ليلة وليلة" والذي تتعالق معه هذه الرواية وتبني أحداثها اعتمادا على أحداثه. كما أن هذه الصفة، أي صفة التعاسة، وهي صفة نقص، تؤكد ما ذهب إليه فلاديمير بروب في دراسته لمورفولوجية الحكاية، من أنها، أي الحكاية، لا تبتدئ إلا إذا تحققت وظيفة النقص فيها، ولا تنتهي إلا إذا اكتمل هذا النقص، وتمت عملية تجاوزه. وهو نفس الأمر الذي نكاد نجده هنا في رواية "ليالي ألف ليلة" مع وجود بعض الاختلافات الأساسية التي تميز هذا العمل الأدبي عن غيره من الأعمال الأدبية الأخرى. والذي سبق وأن تحقق بشكل نموذجي في كتاب "ألف ليلة وليلة" باعتباره يكاد يخضع في مجمل حكاياته لنفس النسق المورفولوجي الذي تحدث عنه فلاديمير بروب. وللتدليل على ذلك يمكن الإشارة إلى وظيفة النقص التي تحققت في حكايتها الإطار، والتي تمثلت في خيانة زوجة شهريار الأولى له مع أحد عبيده، والفراغ الروحي الكبير الذي شعر به من جراء تلك الفعلة النكراء، والذي دفعه بالتالي للانتقام منها شخصيا، وعبر صور بنات جنسها، واختتامها، أي هذه الحكاية – الإطار، بانتفاء وظيفة النقص هاته، بعد أن استطاعت شهرزاد أن تمحو صورة الخيانة

تلك من نفس شهريار، وأن تعيده إلى سيرته الأولى السابقة عن فعل الخيانة ذاك. وبتحقيقها لهذه الوظيفة تمت عملية تمجيدها والاعتراف بها زوجة رسمية (غير مهددة بالموت) لشهريار، وانتفت تبعا لذلك كل مبررات استمرار الحكاية في حد ذاتها. يقول السارد الرئيس لنص "ألف ليلة وليلة" في هذا الصدد ما يلي : "وقال، أي شهريار، يا شهرزاد، والله إني قد عفوت عنك قبل مجيء هؤلاء الأولاد، لكوني رأيتك عفيفة نقية وحرة تقية، بارك الله فيك وفي أبيك وأمك وأصلك وفرعك، وأشهد الله على أني قد عفوت عنك من كل شيء يضرك، فقبلت الأرض بين يديه وقدميه وفرحت فرحا زائدا، وقالت: أطال الله عمرك وأزادك هيبة ووقارا. وشاع السرور في سرايا الملك حتى انتشر في المدينة." (ص 389 من كتاب "ألف ليلة وليلة"). نلاحظ من خلال هذه المقارنة بين الحالة التي قدم بها السارد الرئيس شهرزاد في رواية" ليالي ألف ليلة" بعد تلقيها نبأ عفو الملك شهريار عنها وبين الحالة التي قدمها بها سارد نص" ألف ليلة وليلة"، أنها في الحالة الأولى لم تكن فرحة بنجاتها بل لم تشكل لها هذه النجاة إلا بداية أخرى لأحزانها. هذه الأحزان التي ولدتها ظروف عيشها مع شهريار باعتباره لا يشكل في نظرها إلا سفاحا، الأوجب التخلص منه ومن أمثاله لا العيش معه تحت سقف واحد، خصوصا وأنها قد كانت متأكدة من أن نفسيته لم تتغير وأنه قد تعود على القتل والتنكيل بكل من يخالفه الرأي ولا أمل لها في إمكانية تغييره نحو الأفضل. تقول شهرزاد مخاطبة أباها وقاصدة شهريار بحديثها، في هذا الصدد ما يلي : "كم من عذراء قتل، كم من تقي ورع أهلك، لم يبق في المملكة إلا المنافقون.." (ص8 من الرواية). وبالرغم من أن شهريار سيقوم فيما سيأتي من الأحداث في النص الروائي، ببعض الأفعال التي ستدفع حتى أبيها نفسه، وهو الخبير بنفسية شهريار وبالتقلبات الذاتية التي يعيشها، إلى القول في حقه : "لقد تغير السلطان

وتخلق منه شخص جديد مليء بالتقوى والعدل..." (ص 168 من الرواية). إلا أن هذه الشهادة لم تكن لتبدل رأيها فيه إذ ما لبثت أن ردت عليه بقولها: "ما زال جانب منه غير مأمون، وما زالت يداه ملوثتين بدماء الأبرياء". (ص168 من الرواية). في حين إنها في الحالة الثانية، أي الحالة التي قدمها بها سارد كتاب " ألف ليلة وليلة" التراثي، قد كانت راضية عن نفسها، لأنها قد استطاعت أن تنال عفو شهريار من جهة وحب أهل المملكة جميعا من جهة أخرى. وأنها قد استطاعت إضافة إلى ذلك أن تغير من طباع شهريار وأن تعيده إلى سيرته الأولى قبل فعل الخيانة المشؤوم ذاك، وهي سيرة اتسمت بالعدل والحكمة وحسن تدبير شؤون المملكة. فكان من جراء ذلك أن توقف السرد لأن مبررات استمراره قد انتفت، في حين إن الكاتب المفترض في رواية "ليالي ألف ليلة"، قد جعل من نهاية نص "الليالي العربية" بداية فعلية للعبة السرد في هذه الرواية. ومن ثمة كان عليه أن يغير من نفسية الشخصيات حتى يتسنى له القيام بعملية السرد كما يجب، ويجد لها مبررات منطقية واضحة تقنع المتلقي المفترض وتفرض عليه بالتالي متابعته فيما يحكيه، إذ إن هذه السببية النفسية كما يقول تودوروف تضاعف من السببية الحدثية، وبالتالي فإنها بشكل أو بآخر تساعد على توالد الأحداث حدثا وراء آخر، إذ إن كل حدث يسبب محدوث حدث آخر، يؤكده أو ينفيه. إضافة إلى هذا نجد أن سارد رواية "ليالي ألف ليلة" الرئيس، بالرغم من كونه ساردا كلي المعرفة وخارج حكائي، مثله في ذلك مثل سارد نص "ألف ليلة وليلة" التراثي، فإنه لم يلجأ إلى تقديم شهرزاد اعتمادا على وصف مظهرها الخارجي، بحيث نجد أنه قد تغافل كلية عن الإشارة إليه طيلة زمن المحكي برمته. ويعود السبب في ذلك، حسب رأينا، إلى اعتبارين. الاعتبار الأول: أن مظهر شهرزاد قد أصبح مألوفا لدى المتلقي المفترض، لأن هذا المتلقي المفترض سبق وأن تعرف عليه

في كتاب " ألف ليلة وليلة"، وعلم تبعا لذلك أن شهرزاد تمتلك جمالا خارقا، أهلها قبل حكيها أن تحظى برضا شهريار، بل إنه هو الذي مهد لها، صحبة عوامل أخرى، لقبوله الجلوس معها والاستماع لحكاياتها، فلا داعي إذن بالنسبة للكاتب المفترض (السارد الرئيس أيضا) لإعادة ما سبق ذكره في النص الأول. وهذا يعني طبعا فيما يعنيه عدم إمكانية قراءة النص الثاني الذي تمثله هنا رواية "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ في غياب استحضار النص الذي يتعالق معه أي نص "ألف ليلة وليلة"، ويعتبر بشكل من الأشكال تحويرا له من جهة وإتماما لبعض القضايا التي يطرحها من جهة أخرى،. أما الاعتبار الثاني فيمكن إجماله في كون المظهر الخارجي لشهرزاد لم تعد له أي قيمة، في نظر شهريار، بسبب تعوده المستمر عليه وعلى رؤيته. هذا التعود الذي يزيل سر الغموض المكون لعنصر الفتنة فيه، محولا إياه بالتالي إلى وضوح كاشف لكل خصائصه المميزة له. وتبعا لذلك قد فقد السلطة الرمزية التي كانت له من قبل، ولم يعد يؤثر في خلق أحداث جديدة داخل النص الروائي أو حتى يساهم في عملية تطويرها أو الحد من تصاعدها، أو بمعنى آخر أكثر دقة، إنه قد فقد مبرر وجوده، على عكس ما كان عليه الأمر في النص الأول، أي نص "ألف ليلة وليلة". هكذا نجد السارد الرئيس في هذا النص الحكائي قد كان محتاجا لوصف مظهر شهرزاد الخارجي والتركيز على أهم المكونات الجمالية المتوفرة فيه، من جهة أولى لتعريف المتلقي المفترض به، لأنه لم يسبق له أن تعرف على مظهر شهرزاد الخارجي من قبل، لا داخل هذا النص ولا حتى خارجه في نصوص أخرى سابقة عليه. وبالتالي فإنه محتاج لأن يعرفه، خصوصا وأن شهرزاد صاحبته تمثل بالنسبة إليه الشخصية الرئيسة التي ستقف في وجه شهريار الطاغية، الذي سبق له أن تعرف عليه وعلى الأعمال الإجرامية التي قام بها من جهة ثانية. يقول السارد الرئيس في

هذا الصدد ما يلي : "وكان الوزير له بنتان ذاتا حسن وجمال وبهاء، وقد واعتدال. الكبيرة اسمها شهرزاد والصغيرة اسمها دنيازاد. وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين، وأخبار الأمم الماضين، قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء.." (ص 5 من كتاب "ألف ليلة وليلة").

اعتمادا على ما سبق إذن، يمكن القول إن الكاتب المفترض بالتعبير السيميائي، والمنبثق من ذات نجيب محفوظ، لحظة كتابة رواية "ليالي ألف ليلة" قد وضع في اعتباره لدى تقديمه لشخصيات نصه، لا سيما تلك التي قد ورد ذكرها في كتاب "ألف ليلة وليلة" التراثي، مثلما هو الحال هنا مع شهريار وشهرزاد، كل تلك الصفات سواء الخارجية منها أو الداخلية التي التصقت بها، وبالتالي فإنه لم يحاول أن يعيد ذكر ما سبقت الإشارة إليه لكونه معروفا لدى المتلقي المفترض لروايته، في حين إنه قد ركز على ذكر الصفات التي لم يشر إليها كلية في النص التراثي السابق من جهة أولى. وحاول تغيير بعض الصفات الأخرى المشار إليها فيه، والتي كانت السبب المباشر في توقيف استمرار تناميه السردي، بل وتوقيف هذا السرد نهائيا من جهة ثانية. كما يمكن أن نشير في هذا الصدد إلى أن لعبة التقديم هاته، حتى وإن حاول الكاتب المفترض/السارد الرئيس ومن ورائهما الكاتب الحقيقي نجيب محفوظ، أن ينوع فيها، بحيث تتراوح بين الطريقة المباشرة في تقديم الشخصيات تارة وبين الطريقة غير المباشرة في تقديمها تارة أخرى، بغية تكسير بنية النمط التقليدي الذي سار عليه في جل كتاباته الروائية السابقة، والمتمثل في الإحاطة شبه التامة بكل صفات شخصياته الخارجية منها والداخلية والتدرج في عملية وصفها، إيهاما للمتلقي المفترض بواقعيتها، فإنه

لم يستطع في روايته هاته أيضا التخلص من ذلك. فهو لم يجد وسيلة جديدة لتقديم شخصياتها إلا القيام بوصفها إن على مستوى مظهرها الخارجي تارة كما هو الحال بالنسبة لوصفه المتعلق بشخصية شهريار، أو على مستوى وصف مميزاتها الذاتية انطلاقا من كلام الشخصيات المحيطة بها، أو انطلاقا من كلامها هي شخصيا. كما هو الحال مع كل من شخصية شهريار وشخصية شهرزاد.

* على سبيل الختام :

إن عملية التناص، ممثلا هنا بالخصوص في التعالق النصي، التي يحققها الكاتب المفترض بالتعبير السيميائي ومن ورائه الكاتب الحقيقي نجيب محفوظ في روايته هاته، أي رواية "ليالي ألف ليلة" بين شخصيات هذا النص الروائي وشخصيات النص التراثي السالف الذكر، أي كتاب "ألف ليلة وليلة"، هي عملية تحويلية لبعض خاصياتها من جهة، لا سيما تلك التي تتعلق ببعض الصفات التي ارتبطت بها، والحالة "النفسية" التي حددت لها من قبل، ومرد ذلك كما وضحنا، يتمثل في منح إمكانية كبرى لانطلاقية السرد الروائي نحو آفاق جديدة لم يسبق وأن تحققت في النص الأول، والتي تحول عملية الاحتفاظ بهذه الصفات، دون تحققها من جديد. وهي أي عملية التناص التعالقي هاته من جهة أخرى، عملية تكميلية للنص الأول وتوسيع لمتخيله بطرح بعض القضايا التي لم يسبق لها أن طرحت فيه، وجعله يعبر بالتالي عن واقعه السياسي والاجتماعي والفكري بشكل أكثر غنى وامتدادا في الزمن. بمعنى أن العملية التناصية المتحققة هنا، تحقق للمتلقي المفترض إمكانية تغيير نمط قراءته السابقة لنص "ألف ليلة وليلة" التراثي نفسه، انطلاقا واعتمادا على قراءته الحالية لرواية "ليالي ألف ليلة"، وبالضرورة

للشخصيات المتواجدة فيه وللعلاقات القائمة بينها، وتدخله إلى نمط جديد من القراءة هو نمط القراءة التفاعلية التي تفجر خطية النص المتعلق به وتدفعه لقراءته على ضوء ما تقدم في النص السابق عليه من معطيات*.

* تمت الإستفادة بشكل عام في هذه الدراسة من الكتب التالية:

حسن بحراوي : "بنية الشكل الروائي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1990.

فيليب هامون : "سيميولوجية الشخصيات الروائية"، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، 1990.

سعيد يقطين: "الرواية والتراث السردي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1992.

تزفيتان تودوروف : "الشعرية"، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، 1987.

شاكر النابلسي : "مذهب للسيف ومذهب للحب، (قراءة في ليالي ألف ليلة) " المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1985.

"الرواية العائلية" في روايات نجيب محفوظ
رواية " أفراح القبة " أنموذجا

د. حسن المودن

1 - إذا ما انطلقنا من سيجموند فرويد في نصّه: "رواية العصابيين العائلية "(1909)، فان الحكاية العائلية هي، منذ القدم، نواة كل الخرافات والأساطير والآداب السردية. وإذا ما انتقلنا إلى مارت روبير التي استندت إلى نصّ فرويد في كتابها: "رواية الأصول، أصول الرواية"(1972)، فإننا سنعرف إلى أيّ حدّ يخترق العنصر العائلي الكتابة السردية في العمق.

لكن ما يهمّنا في هذا المقام لا يتعلق بتأكيد فكرة فرويد أو فرضية مارت روبير، لأن الأدب السردي، في افتراضنا، لن يواصل سرد الرواية العائلية في كل مرة من أجل أن يؤكد. النموذج الفرويدي، فلابد أن في الأدب الإنساني ما قد يغني هذا النموذج، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار التحولات التاريخية التي يعرفها المجتمع الإنساني، والاختلافات الثقافية والاجتماعية بين المجتمعات، والخصائص المحلية، لا الكونية، للروايات العائلية.

وهكذا، فإذا كانت الأساطير والخرافات، مثلا، هي التي تقول "الرواية العائلية" في الأزمنة القديمة، فان الرواية والقصة هما

اللتان تحملتا هذه المهمة في الأزمنة الحديثة: في إحدى روايات بلزاك، يقول أحد النبلاء الشباب لأمّه: "اليوم لم يعد هناك وجود للعائلات، فلا وجود إلا للأفراد"[1]. ويسجل النقاد المعاصرون أنه منذ الثورة الفرنسية، أصبح الفرد الحديث مجرد كائن "مجرد من أصله"[2]، ولم يعد النظام الجنيالوجي(نظام السلالة) ملائما مع نهاية النظام القديم، وتكاثر اللقطاء واليتامى أواخر القرن 19، وخاصة بعد الحربين العالميتين، ولم تعد العائلة بالانسجام والتماسك السابقين.

والتحولات التي عرفها المجتمع الإنساني الحديث والمعاصر هي التي دفعت النقاد المعاصرين إلى أن يسجلوا ظهور أشكال سردية "عائلية" لم تكن بكل هذا الظهور والقوة في الأزمنة السابقة، فإضافة إلى "الرواية العائلية" عند سيغموند فرويد، ورواية الأصول عند مارت روبير، ازدهرت الرواية الجنيالوجية (رواية السلالة)، ومحكي الانتساب العائلي. وهذا الأخير هو الشكل السردي الأكثر هيمنة على الرواية المعاصرة بفرنسا مثلا، كما توضح ذلك دراسات الناقدين لورانت دومانز ودومنيك فيار Laurent / Dominique Viart Demanze.

2 – بالنسبة الى الأدب الروائي العربي الحديث، فاننا اذا سلّمنا بأن رواية " زينب "(1914) للكاتب المصري محمد حسين هيكل هي

1 - Balzac, Ursule Mirouet, La comédie humaine, tome 3, Gallimard, Paris, 1976 – 1981.

2 - Laurent Demanze, Encres orphelins, Josi Corti, Paris, 2008, p31.

الرواية العربية الأولى، كما يسلّم بذلك العديد من النقاد، فإننا نفترض أن المسألة الجوهرية التي تطرحها هذه الرواية هي مسألة العائلة، ويكفي أن نتأمل بسرعة بداية الرواية ونهايتها مرورا بما بينهما، لنتأكد من ذلك:

في البداية، نكون أمام مشهد عائلي: قرية الفلاحين في الصباح الباكر، زينب الفتاة وهي تقوم من فراشها، منسحبة من بين أخ وأخت ما يزالان نائمين ....، وفي نهاية الرواية نكون أمام زينب الزوجة وهي طريحة الفراش، تدهورت صحتها بعد أن أرغمها مجتمعها العائلي من الزواج برجل لا تحبه، وهي الآن، بعد أن حانت ساعة رحيلها، تطلب من أمها أن تأتيها بمنديل إبراهيم الذي أحبته، وكانت تحتفظ به في صندوقها، أخذته ووضعته على فمها ثم على قلبها، وكانت كلمتها الأخيرة أن يوضع المنديل معها في قبرها.

ما بين البداية والنهاية، نكون أمام فتاة تنتقل من فضائها العائلي الأصلي الى فضاء عائلي آخر، والنقطة الأساسية في الرواية، في افتراضنا، هي أننا أمام عالم عائلي مفروض على زينب الانتساب إليه، بقوة العادات والتقاليد في مجتمع فلاحي ذكوري، وأمام عالم عائلي تحلم زينب بالانتماء إليه: العائلي المثالي الذي يجمعها بالرجل الذي وحده يسكن قلبها. ولأن المجتمع الفلاحي التقليدي لا يعترف بشيء اسمه الحب، ولا بعالم عائلي قائم على علاقة حب، فان زينب فضلت الموت على أن تواصل الحياة في عالم عائلي لم يكن من اختيارها، ومنديل إبراهيم الذي أوصت بأن يوضع معها في قبرها

يكشف رغبتها في أن يرافقها شيء ما من حبيبها حتى إلى العالم الآخر، متحدية مجتمعها العائلي القاهر بالإعلان عن تعلقها بحبيبها حتى بعد موتها.

أما إذا أعدنا النظر في هذه المسلمة، كما فعلت بعض الأقلام الجديدة، وافترضنا أن المرأة قد كانت سباقة إلى كتابة الرواية في العالم العربي الحديث، فان المسألة العائلية تبقى هي المطروحة أيضا. ومثال ذلك رواية "بديعة وفؤاد"(1906) للكاتبة اللبنانية عفيفة كرم، التي أعيد نشرها بالمغرب في السنوات الأخيرة. فهي رواية مبنية على قصة حب وزواج يرفضها مجتمع تحكمه العادات والتقاليد.

لاشك في وجود فروق بين الروايتين، ففي الثانية نلمس المقارنة بين المجتمع الغربي والمجتمع الشرقي، كما تنتهي حكاية الحب الى زواج بالرغم من معارضة المجتمع العائلي. لكن السؤال المطروح في الروايتين معا هو: كيف نؤسس عالمنا العائلي؟ على أيّ أساس يتأسس هذا العالم العائلي؟ أيتأسس على العادات والتقاليد البالية، أم على قيم أخرى على رأسها: الحب؟

ولاشك في أن التحولات التي عرفها المجتمع العربي (مع حملة نابليون بونابارت، والاستعمار، واكتشاف العالم الغربي المتقدم الجديد، ومحاولات التحديث الأولى ...) قد لعبت دورا فعالا في طرح هذه المسألة، ذلك لأن البنيات العائلية ـ الاجتماعية ـ الثقافية لا يمكن أن تبقى من دون أن تتأثر بهذه التحولات الجديدة. وأن يكتب الرجل عن المرأة في علاقتها بالرجل كما في الرواية الأولى، أو

أن تكتب المرأة عن الرجل في علاقته بالمرأة كما في النموذج الروائي الثاني، فان ذلك كله لا يمكن أن يعني إلا أن الكتابة منشغلة لا بمسألة العلاقة بين الجنسين في مجتمع ذكوري فحسب، بل وبمسألة العائلة في مجتمع يعرف الصراع بين التقاليد البالية والقيم الجديدة.

3 - ونفترض أن ما يؤكد أهمية العنصر العائلي في الرواية العربية الحديثة والمعاصرة هو روايات من وصفه بعض النقاد ببلزاك الرواية العربية: نجيب محفوظ. ذلك لأن أغلب رواياته، ان لم يكن كلها، هي روايات يلعب فيها عنصر العائلة دورا مركزيا.

وإذا ما استحضرنا رواياته الأولى، يمكن أن نسجل الملاحظات الآتية:

* العائلة هي الموضوع المركزي، وغالبا ما يكون السؤال الذي يشغل الكاتب هو: ما مصير عائلة من دون أب أو بأب عاجز فاشل في مجتمع ذكوري قاهر. وأشهر هذه الروايات هي رواية: "بداية ونهاية "(1949)، حيث تبدأ الرواية فعلا بموت الأب، لتركز حكايتها على هذا السؤال: ما مصير عائلة مات عنصرها الأساسي في المجتمع الأبوي؟

وقبل هذه الرواية، نشر نجيب محفوظ روايات أخرى موضوعها المركزي هو العائلة، إما يكون فيها الأب عاجزا عن القيام بدوره، كما في رواية "خان الخليلي"(1945) حيث نجد الأب موظفا صغيرا، أجبر على التقاعد لفشله في أداء وظيفته، أو كما في

رواية "القاهرة الجديدة"(1946) حيث نجد الأب عاجزا عن دعم ابنه الطالب في الجامعة، بسبب المرض الذي جعله لا يفارق الفراش، أو كما في رواية "السراب"(1948) حيث ينشأ بطل الرواية من دون أب، بما أن والديه قد تطلقا وهو في بطن أمه.

* وإذا كان غياب الأب هو العنصر اللافت للنظر في هذه الروايات، فان رواية "الثلاثية" المشهورة (بين القصرين: 1951، قصر الشوق: 1957، السكرية: 1957)، تتميز بعكس ذلك، أي بالحضور القوي للأب، ممثلا في شخصية أحمد عبد الجواد، وهي الشخصية القوية المحترمة، شخصية الحاكم المستبد بكل شؤون عائلته، الذي يفرض على زوجته وأبنائه الانضباط، وفق قواعد سلوكية تقليدية صارمة. لكن هذا ليس إلا أحد أوجه هاته الشخصية، فالأب المستبد المتدين يتحول إلى شخص آخر بالليل في سهراته الماجنة، ويبدو كأن مهمة الرواية في مجموعها، هي الكشف عن شخصية الأب المزدوجة المتناقضة المتعددة الأوجه.

* ونفترض أن الحكاية العائلية في روايات محفوظ المذكورة أعلاه محكية في الغالب بأشكال ورؤى سردية تقليدية (سارد واحد متحكم في خيوط السرد كلها، حكاية متماسكة متسلسلة كرونولوجيا من البداية إلى النهاية، محكي أحادي الصوت ...).

* وبالمقابل، نزعم أن نجيب محفوظ قد كتب العائلة بمضمون مختلف، وبشكل مغاير، في روايات أخرى نشرت بالأساس بعد أن عرفت مصر والعالم العربي هزّات عنيفة، مع

هزيمة العرب أمام اسرائيل سنة 1967، وفشل الثورة الناصرية في تحقيق شعاراتها التي عقد عليها العرب، داخل مصر وخارجها، الكثير من الامال.

وفي افتراضنا، تعتبر رواية " أفراح القبة " (1981) أفضل عمل روائي يعبّر عن هذه المرحلة الجديدة في كتابة " الرواية العائلية " عند نجيب محفوظ.

4 - وما يدعم هذا الافتراض هو أن رواية "أفراح القبة"[3] تتميز بخصائص جديدة، إن على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، نختزلها في العناصر الآتية:

* أولا، نحن أمام رواية تريد أن تقول " الرواية العائلية" من خلال جنسين أدبيين داخل الكتاب الواحد: الرواية والمسرح، كأنما "الرواية العائلية" لا يمكن أن تقال إلا من خلال أجناس متعددة، أو من خلال محكي عابر للأجناس:

من جهة، هناك مسرحية جديدة ومثيرة، يفضح فيها مؤلفها عباس كرم يونس حياة عائلته ومحيطه الفاسدين. يفضح مؤلف المسرحية جانب العهارة في أمه، وجانب الفساد والقوادة في أبيه، وجانب الاستعباد والاستسلام والانحلال في باقي أفراد الفرقة المسرحية التي ينتمي إليها أبواه، لينتهي في مسرحيته إلى محاكمة أبويه، والحكم عليهما بالقتل، وعلى الابن -أي المؤلف نفسه- بالانتحار.

3 - نجيب محفوظ: أفراح القبة، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1981.

ومن جهة ثانية، هناك الرواية التي لم تحكم على الأبوين بالقتل، قدر ما سمحت لكل شخصية بالتعبير عن رأيها، وإبداء موقفها (من المسرحية، من وقائعها، من الحياة، من الآخرين..) وتقديم أعذارها وتبريراتها، كما أن الابن (بطل الرواية ومؤلف المسرحية) سيتراجع عن الانتحار.

هي مسرحية - رواية تشخص حياة عائلية من أهم معالمها الفساد، والعهارة، والخيانة، والقوادة، والاغتصاب والقمار. هي تصوير لحياة عائلة فنية بعد هزيمة 1967. نفهم من الرواية أن العائلة قد كانت قبل الهزيمة - وبالرغم من كل شيء- متماسكة. لكن المسرحية، وبالتالي الرواية، تركز أساسا على ما آل إليه وضع هذه العائلة بعد الهزيمة، وبعد أن اكتشف الابن أن أبويه قد حولا البيت العائلي إلى وكر للقمار والفساد - فاتسمت علاقته بأمه بالأسى (ص 132) وتلاشى الأب القديم في عينيه (ص 134)، وتدهور الحال بين الأب والأم (ص 134)، وساد الشر والفساد (ص 139)، وصارت كل الشخصيات يأكلها الفراغ والوحدة والحزن والجفاف والإفلاس (ص 175-176)- وصار الموت بطل الحياة (ص 175).

* تتكون الرواية من أربعة فصول أساسية، كل فصل يحمل اسم فرد من أفراد عائلة كرم يونس، إلا فصلا واحدا، نجده يحمل اسم شخصية، وإن لم تكن من العائلة، فقد كانت لها علاقة بالكثير من الوقائع في حياة هذه العائلة. وهكذا، لم نعد أمام حكاية متماسكة، متسلسلة من البداية إلى النهاية، كما في رواية "بداية ونهاية "(1949)، بل نحن في "أفراح القبة" (1981) أمام رواية موزعة إلى

فصول، كأنما التفكك الشكلي علامة أخرى تدعم مضمون الحكاية/ تفكك العائلة.

* نحن أمام حكاية عائلية، لا تقوم على أساس صراع، أو توتر أو مواجهة بين الابن والأب فحسب، بل إن الابن يتهم الأم أيضا، بعد أن تشوهت صورتها المثالية. فنحن أمام ابن يرفض عالمه العائلي بعنصريه، الأب والأم، ويحلم بتأسيس عالم مثالي بديلا لعالمه الأصلي، ولو على مستوى التخييل المسرحي. لم يلجأ عباس إلى كتابة مسرحيته، إلا عندما وقع في أزمة خطيرة، "إني أرفض أبوي، القواد والذاعرة" (ص 146). لقد كان – من قبل- يرى في أبويه قوتين، لهما قدرة كبيرة، على الحب والكمال، ويضعهما في دائرة بعيدة عن العالم الإنساني. لكن بعد أن اكتشف أمه عاهرة، وأباه قوادا، وصارت حقيقة أبويه عارية (ص 145)، صارا بذلك غير معروفين لديه، ولم يعد بوسعه أن يتعرف على أنهما أبواه. لقد سقط القناع عنهما، وصار بوسعه البحث عن امرأة أخرى ملاك (تزوج تحية وأرادها ملاكا، لكن تاريخها كان فاسدا، وكان لا بد أن تموت) وعن رجل آخر طاهر (ابنه طاهر من تحية أراده طاهرا، لكنه من تحية ومآله مآلها). ويبقى السؤال: هل نجح الابن في تأسيس عالم عائلي جديد؟ أم أنه بقي شخصية منقسمة بين الواقع والحلم؟ في الأحوال كلها، نحن أمام ابن عرّفه الأب بهذه العبارات الدالة: "لم يكن يوافق على حياتنا، كان مثاليا كأنه ابن حرام" (ص 45).

* يبدو أن "الرواية العائلية" تتأسس هنا على أساس بنية استفهامية اتهامية. فالابن/ الكاتب المسرحي يواجه الحقيقة القاسية

متهما أبويه، "أبي مجنون مدمن أما أمي فهي المدبرة لما يجري في الكون من الشر" (ص 146)، في حين تقوم كل شخصية بتسليط الضوء على حياتها، وبالأخص على المرحلة التي تناولتها المسرحية، كما تقوم بتبرير سلوكاتها، وإبعاد التهمة عن نفسها، فيظل السؤال عالقا: من المسؤول عن الفساد والاستغلال والاستعباد؟ من المسؤول عن الوضع الذي صارت إليه العائلة؟ من قتل تحية وطاهر...؟!

وتتموضع "الرواية العائلية" بين العالم العائلي الأصلي المفقود (عائلة ما قبل الهزيمة)، والعالم العائلي الموعود والمفقود هو أيضا (البحث المتواصل عن الملاك والطاهر). وهناك هذه الرغبة، التي تبدو مستحيلة، في التحرر من العالم العائلي الأصلي (لم يؤلف عباس المسرحية إلا ليتحرر من الشعور بالعار الذي لازمه دوما داخل عائلته- ص139)، سعيا الى التغيير وبناء عائلة جديدة، عمادها امرأة ملاك وابن طاهر.

* واللافت للنظر، أننا في هذه الرواية أمام "رواية عائلية"، مذوتة متعددة الأصوات، لا تتأسس على حكاية واحدة متسلسلة، يتحكم في خيوطها سارد واحد، كما في روايات محفوظ المذكورة أعلاه، بل هي تتأسس على حكاية واحدة محكية من طرف أصوات متعددة، كل صوت سردي إلا ويحكي هذه الحكاية العائلية، من منظوره الخاص، ومن داخل ذاتيته. مما يجعلنا أمام محكيات متجاورة متناظرة موضوعها واحد (الحكاية العائلية) لكنها محكية من منظورات متعددة مثل منظور الابن، و منظور الأب، ومنظور الأمّ ...

وتمكنت هذه الرواية، لارتكازها على مبدإ التذويت من الخروج من مأزق الاحتوائية، الذي تمثل في الرواية التقليدية التي كان نجيب محفوظ من مؤسسيها. ففي "أفراح القبة" يتم الاستغناء عن السارد بضمير الغائب من جهة، لأن محكيات الرواية مسرودة بضمير المتكلم (أوتوبيوغرافيات متخيلة)، ومن جهة ثانية، لأن المونولوج الداخلي يهيمن على هذه المحكيات التي وإن كانت أوتوبيوغرافية، إلا أنها ليست مرتبة ومصوغة من خلال البنى المألوفة في الأتوبيوغرافيات التقليدية. وذلك لاعتمادها على طرائق السرد النفسي وصيغه، بحيث تسرد لنا الشخصية حياتها العائلية من داخل نفسيتها، ومن باطن داخليتها، الأمر الذي يجعل هذا السرد مكسوا بحمولات، وآثار نفسية، لها أثر كبير على إيقاع السرد وأسلوبه. وعندما ينمحي السارد بأقصى درجة ممكنة، تاركا المكان لوعي شخصيته المكشوف، فانه بذلك يحضر صوت الشخصية بقوة، فهي لم تعد تؤدي وظيفة "الفعل" فحسب، بل أضحت تأخذ مبادرة الكلام، مبرزة مواقفها وأفكارها، وشكوكها واستفهاماتها وأحاسيسها وانفعالاتها.

لنتأمل هذين النموذجين اللذين يصوران ما يعتمل بدواخل الشخصية، بعد أن وجدت نفسها أمام واقعها العائلي معروضا في مسرحية من تأليف الابن، والنموذج الأول خاصّ بالأب، والثاني متعلق بالأمّ:

"رغم استهتاري توترت أعصابي. فيم تهمني مسرحية وأنا لا تهمني الحياة! آه هاهو الستار يرفع عن بيتنا. بيتنا دون غيره. هل

أراده العجر وردي كذلك أو أنه عباس؟! الأب والأم والابن. إنه ببساطة ماخور ونادي قمار. يوجد أكثر من الجريمة والخيانة. الأم تبدو عاهرة بلا ضابط. علاقتها تتتابع مع المدير والمخرج والناقد وطارق رمضان! ذهلت. أنفاسها تتردد في ثقل وخشونة. إنه الجحيم. استمتعي برأي ابنك فيك. رؤيته تتجلى بوحشية عن أبيه وأمه. من يتصور أن رأسه المتزمت يحوي هذه الخرائب كلها؟ إني سعيد برأيه في أمه. سعيد بإطلاعها على رأيه فيها. المسرحية تنكل بي وتنتقم لي... ثم إنه لم يفهمني. إنه يقدمني كرجل منحل. كرجل واجه تحديات الواقع بالانحراف. لست كذلك يا غبي. لم أستو مركبا لكي أنحل. نشأت بسيطا بدائيا حرا. نشأت شاهدا ومدينا للنفاق. ذاك ما لا يمكن أن تفهمه..." (ص 74-75).

وتقول الأم:

"سرعان ما رأيت البيت القديم ترفع عنه الستار. تتابعت الأحداث. تجسدت أمام عيني عذابات حياتي... وجدتني مرة أخرى في الجحيم. وأدنت نفسي كما لم أدنها من قبل. قلت هنا كان علي أن أهجره. هنا كان علي أن أرفض. لم أعد كما كنت في ظني الضحية. ولكن ما هذا الطوفان من الجرائم التي لم يدر بها أحد؟ وما هذه الصورة الغريبة التي يصورني فيها؟ أهذا حقا هو رأيه في؟ ما هذا يا بني؟ إنك تجهل أمك أكثر مما يجهلها أبوك وتظلمها أكثر منه... لا... لا... إنه الجحيم نفسه... تراني عاهرة محترفة وقوادة؟...أهو الخيال أم هو الجحيم؟ إنك تقتلني يا عباس. لقد جعلت مني شيطان مسرحيتك..." (ص 113-114).

نريد أن نقول ان "الرواية العائلية" قد صارت، مع رواية "أفراح القبة"، مادة حكائية مذوتة، وبفضل التذويت تمكّـن كل عضو من أعضاء العائلة الواحدة (الابن، الأب، الأمّ) من استعادة صوته، وصار بإمكانه أن يمارس فعل القول والبوح و الشك والسؤال والنقد والسخرية.

* يظهر الاهتمام كبيرا في هذه الرواية بسيكولوجية الشخصيات، وهو كبير بالمقارنة مع الروايات التي ألفها نجيب محفوظ في رواياته الأولى. فالملاحظ أن ظهور مسرحية موضوعها هو واقع العائلة، ومؤلفها هو ابن العائلة نفسها، قد لعب دورا كبيرا في حدوث أزمة فرضت استحضار الماضي، ومناقشة ما حدث ووقع، وإعادة النظر في الأشخاص والآراء والقناعات. ويحدث هذا النقاش جهرا في المسرح وفي البيت، لكنه في جزء كبير يحدث سرا في الداخل، كما في النموذجين أعلاه. وهذا ما يفسر هيمنة طرائق ومناهج سردية مذوتة تندرج ضمن ما نسميه بـ "السرد النفسي". لم نعد أمام طرائق سردية تتقصد نسخ الواقع الخارجي وتجسيد الحضور، بل نحن أمام مناهج سردية تنحو إلى المرجعية الذاتية وتشخص الغياب والحياة الداخلية.

ومن الملاحظ أن السرد والحوار يهيمنان على هذه الرواية كما هو الأمر في أغلب روايات نجيب محفوظ، إلا أنهما في هذه الرواية غالبا ما يقدمان، ويسترجعان من خلال داخلية الشخصية. وبمعنى آخر، يكاد يقلّ السرد الوقائعي الذي يتتبع الشخصية وهي "تفعل وتتحرك" في العالم الخارجي، ليتم التركيز على ما "ينفعل" في داخلية الشخصية عند حوارها لذاتها وتاريخها وللآخرين.

* يستثمر السرد النفسي في هذه الرواية أهم طرائق تشخيص الحياة، ويحتلّ المونولوج التذكري مكانة مهمة داخل الرواية، ويجد هذا الأمر تفسيره في أن المسرحية التي ألفها الابن قد فرضت على أعضاء العائلة، الأب والأمّ بالأخص، استعادة التجربة الماضية في الحياة، والحياة العائلية بالأساس، ومناقشتها داخليا عن طريق المونولوج التذكري.

وقد منح هذا المونولوج للمحكي إيقاعا حادا، ومسلكا ذا فعالية درامية كبيرة في إبراز التشكك والحيرة والتردد والاضطراب، بشكل يبدو معه المحكي كأنه ينحكي وحده. كما نجح هذا المونولوج في تكسير الحدود الفاصلة بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، بحيث يتردد الوعي بين الداخل والخارج، ماحيا الخط الفاصل بين المونولوج والسياق السردي، وفاسحا المجال للانفعالات والاستفهامات والتعجبات. كما يكسب هذا المونولوج الرواية خاصية بنيوية أساسية، تتجلى في الوظيفة المتميزة الممنوحة داخل خطاب التذكر، لتلك الحلقة من الماضي العائدة إلى الذاكرة (وأساسا ذلك التحول السلبي الخطير الذي عرفته العائلة بعد الجريمة). تلعب هذه الحلقة دورا نوعيا، يسمح بتفجير سيل من الذكريات، المنتمية للماضي البعيد، وبروزها بالذهن. مقدما إياها من خلال شخصية مطبوعة جوهريا بكل ثقل ماضيها.

* وانطلاقا من كل الخصائص المذكورة أعلاه، يمكن أن نفترض أن "الرواية العائلية" في رواية "أفراح القبة"، وان كانت تطرح مسألة التفكك على مستوى المضمون (تفكك العائلة

وتمزقها)، فان ذلك التفكك قد تحول، على مستوى الشكل الفني، إلى إمكانية تسمح بخصائص جمالية وقيمية تستحق الانتباه. فنحن أمام رواية تتميّز بالتدعيم الجمالي للمبدإ الحواري، رواية بوليفونية متعددة الأصوات، فيها تتقابل وتتعارض الملفوظات، وفيها يقوم خطاب كل شخصية بترجمة العلاقات المتوترة والنزاعات القائمة بين عناصر العائلة الواحدة. وهناك تقابل الأصوات وتداخلها وتعارضها (الصوت الداخلي/الصوت الفني/ الصوت الاجتماعي/ الصوت الفردي/الصوت السيكولوجي/ الصوت المتزن/ الصوت المضطرب...). فصوت الشخصية يتقدم ردا على صوت آخر (كما في النموذجين أعلاه) بهذا القدر أو ذاك من التكرار الجزئي والتصحيح والاستفهام والتعجب؛ وغالبا ما يكون الصوت إعادة إنتاج تنحو نحو التباعد والتنازع والتعارض (بالسخرية، والسجال، والإهانة، والاستفهام، والتعجب...).

5 - هل يمكننا أن نخلص إلى أن "الرواية العائلية" في الكتابة الروائية العربية الحديثة، وروايات نجيب محفوظ بالأخص، وان عرفت تحولا على مستوى الشكل الفني، فقد بقيت تتأرجح، على مستوى المضمون، بين حكايتين عائليتين: حكاية مواجهة العالم العائلي الواقعي المعيش، وحكاية البحث عن عالم عائلي متخيل أسمى وأنبل، فلا هي عرفت كيف تتحرر من الأول، ولا هي عرفت كيف تؤسس الثاني؟ أليست هذه هي حكايتنا جميعا، نحن أبناء وبنات العرب؟

محفوظ في النقد الجامعي المغربي

د.عبد العالي بوطيب

حلت قبل أشهر قليلة، وتحديدا في الحادي عشر من شهر دجنبر 2011، الذكرى المئوية الأولى لميلاد الأديب العربي الكبير نجيب محفوظ، مناسبة كان من المفروض أن تحظى بعناية واهتمام خاصين، على المستويين الرسمي والشعبي، العربي والدولي، بالنظر للمكانة الأدبية الرفيعة لصاحبها، وما أعطاه للأدبين العربي والعالمي من روائع خالدة،جعلته يحظى، دون غيره، بتقدير أرفع المحافل الثقافية العالمية، وما حصوله المستحق سنة 1988 على جائزة نوبل للآداب سوى دليل قاطع على ذلك.

غير أن تزامن هذه المناسبة وظروف ما بات يعرف بالربيع العربي حال دون تحقيق معظم الأنشطة المبرمجة لتخليد هذه الذكرى، خصوصا على المستوى العربي، كما لاحظ بحق بعض الباحثين قائلا: (فعلى الرغم مما كان مخططا له للاحتفال بمئوية (أديب نوبل) طوال عام (2011) عبر فعاليات مصرية مختلفة، إلا أنه مع حالة الزخم الثوري الذي عاشته مصر ولا تزال، منذ قيام الثورة، كان حائلا دون إقامة مثل هذه الفعاليات باستثناء القليل منها)[1] ، وهكذا فباستثناء أنشطة ثقافية قليلة أسندت مهمة إنجازها

1 – علا محمود سامي : نجيب محفوظ أديب نوبل الحاضر الغائب، مجلة دبي الثقافية، عدد: 81 فبراير 2012، ص: 83.

لمؤسسات علمية أجنبية كالجامعة الأمريكية في القاهرة مثلا، لا نكاد نعثر على شيء آخر يذكر، فقد تكفلت هذه المؤسسة : أولا بإنجاز الترجمة الإنجليزية لأعماله الكاملة، وأخرجتها بهذه المناسبة في طبعة فاخرة من عشرين مجلدا تكاد تفوق صفحاتها ثمانية آلاف صفحة، ليصبح بذلك محفوظ : (أول أديب عربي تترجم أعماله الكاملة إلى اللغة الإنجليزية، وبالتالي أصبح المجال مفتوحا أمام ترجمته، عن طريق الإنجليزية، إلى باقي لغات العالم التي لم يترجم إليها حتى الآن)[2]. وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن للجامعة الأمريكية في القاهرة : (الفضل الأول في انتشار ترجمات محفوظ لمختلف لغات العالم، بعد أن أصبحت وكيله الوحيد في ترجمة أعماله إلى الإنجليزية، أو الاتفاق على ترجمتها إلى اللغات الأخرى، وبفضلها صدر لمحفوظ حتى الآن أكثر من ست مائة طبعة من أعماله مترجمة إلى أكثر من أربعين لغة... تتصدرها جميعها رواية (زقاق المدق) التي حظيت وحدها بثلاثين طبعة أجنبية في ثلاثين لغة)[3].

وثانيا بإصدار مرجع ضخم عن ممثل العرب الوحيد في مجمع نوبل، قام بإعداده شيخ المستعربين دينيس جونسون ديفز[+]:

2 - زكريا أحمد : نجيب محفوظ بعيون الغرب، مجلة دبي الثقافية، عدد :81 فبراير 2012، ص:72.

3 - زكريا أحمد : دراسة مذكورة، ص:72.

(+) مستعرب يحظى بتقدير كبير في الأوساط الثقافية العربية و الأجنبية، بعد أن قام بترجمة أكثر من ثلاثين كتابا، تضم روايات و قصصا قصيرة من مختلف الدول العربية، و من بينها بعض أعمال محفوظ، و رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، و قد حصل مؤخرا على جائزة المغفور له الشيخ زايد في عام 2007.

(ويضم مختارات من أهم أعمال محفوظ الروائية والقصصية وكتاباته الأخرى، التي يعتقد ديفز أنها أساسية لكل من يريد أن يتعرف على إبداعات نجيب محفوظ. وفي المقدمة التي كتبها في صدر هذا المرجع، يتحدث ديفز عن علاقته الطويلة والحميمة بمحفوظ، ويحكي بعض الأسرار التي ترتبط بحصوله على جائزة نوبل... وتكمن أهمية هذا الكتاب في أنه يقدم للقارئ الأجنبي وجبة دسمة من إبداعات محفوظ، وبالتأكيد سيكون له أثر عميق في حفر اسمه في لوحة مشاهير أدباء العالم)[4].

أما الحدث الأجنبي الثالث الذي شهدته هذه الاحتفالية، فيتمثل في تكليف جامعة نيويورك المترجم والباحث الأمريكي ريموند ستوك بتأليف أول سيرة كاملة عن نجيب محفوظ، وهو حدث هام طبعا بالنظر للسرية الكبيرة التي أحاط بها الكاتب حياته الخاصة، لدرجة يعتبر معها واحدا من الأدباء الكبار القلائل الذين لم يكتبوا سيرهم الذاتية، كما أن كل : (ما كتب عن حياته حتى الآن، سواء ما كتبه هو نفسه، أو كتبه غيره، مثل جمال الغيطاني أو يوسف القعيد، أو رجاء النقاش أو غيرهم من الباحثين والأدباء الذين تناولوا حياة محفوظ، لا يعدو أن يكون شذرات أو ذكريات أو بعض المذكرات التي لا تكون صورة كاملة عن حياة هذا الإنسان والروائي العظيم بحق)[5]، وهو ما يعطي هذا العمل قيمة علمية استثنائية ستكون لها حتما مضاعفات إيجابية لاحقة عديدة، من أهمها

4 – زكريا أحمد : دراسة مذكورة، ص:72.

5 – زكريا أحمد : دراسة مذكورة، ص:73.

توسيع دائرة التعريف بهذا الهرم الشامخ وبجهوده الأدبية العديدة الرائعة.

أما في الضفة الأخرى العربية، المعنية والمستفيدة مباشرة، أكثر من غيرها، من عطاءات صاحب (الثلاثية)، فتكاد تنحصر احتفالاتها بهذه المناسبة، في:

تنظيم معارض، كما حصل مثلا في مصر موطنه الأصلي، (تضم صورا فوتوغرافية للأديب الراحل، وجانبا من مقتنياته، علاوة على أغلفة مؤلفاته باللغة العربية، والأخرى التي تمت ترجمتها إلى لغات مختلفة، فيما حظيت الصور الفوتوغرافية التي تم التقاطها للراحل الكبير في مراحل عمرية مختلفة، بالنصيب الأبرز في المعرض، ومنها صور شخصية، وأخرى تجمعه مع عمالقة الفن والأدب في مصر والعالم العربي، بالإضافة إلى صور شخصية له مع أفراد أسرته، كما تضمن المعرض التقارير الصحافية المنشورة عن نجيب محفوظ بالصحف المصرية والعربية والأجنبية التي تناولت مسيرة حياته ومشواره الإبداعي وحتى رحيله، خصوصا تلك التي تلقي الضوء على فوزه بجائزة نوبل، وتقديم لأغلفة روايات الأديب العالمي الروائية، والأغلفة السينمائية التي حملت إبداعاته بعد تحول بعضها إلى أفلام تلفزيونية وسينمائية، واللافت في المعرض تلك المقتنيات النادرة التي ضمها، ومنها بذلته الشهيرة التي كان يرتديها، وبعض المخطوطات التي كتبها بخط يده، قبل أن يتوقف عن الكتابة بخطه، بعد تعرضه لعملية الاغتيال الفاشلة في منتصف

التسعينيات من القرن الماضي، وهي الكتابات التي كان بعضها موضوعات لرواياته المختلفة)[6].

أو في إصدار ملفات خاصة ببعض المجلات الثقافية، كما فعلت الهيئة المصرية العامة للكتاب، المسؤولة رسميا عن المنشورات الحكومية، حين ذيلت العدد الأخير، (رقم 2012/80) من مجلة فصول، في حلتها الجديدة، والمخصص كليا تقريبا للثورة المصرية، بملف صغير عن ذكرى نجيب محفوظ، لا يتجاوز عدد مواده الستة، من واحد وثلاثين مادة وشهادة المشكلة لمجموع مواده، وهو ما يعادل تسعين صفحة من صفحاته الأربعمائة، مما يؤكد بالملموس، ما قلناه سابقا، من أن أجواء الثورة الدامية حينا والمتوترة أحيانا كثيرة أخرى، أثرت سلبا على الاحتفالات المقررة بهذه المناسبة، وتؤكد بالتالي المكانة الهامشية التي احتلتها وتحتلها الثقافة والمثقفين في مجتمعاتنا الشرقية.

وإذا كان الوضع على ما وصفناه في مصر، فالصورة لا تكاد تختلف عنها كثيرا في غيرها من الدول العربية الأخرى، وهكذا ففيما يخص بلدي المغرب مثلا، يمكنني الجزم بأنه باستثناء المبادرة اليتيمة التي قامت بها الأستاذة الدكتورة زهور كرام، المتمثل أولا في تنظيم ندوة بالمناسبة في رحاب كلية الآداب والعلوم الإنسانية التابعة لجامعة ابن طفيل بالقنيطرة، وإصرارها القوي ثانيا على نشر موادها، مطعمة بأخرى، في كتاب جماعي يخلد هذه الذكرى، فإنني

6 – علا محمود سامي : دراسة مذكورة ، ص: 83.

لم أسمع ولم أقرأ عن أي مبادرة ثقافية أخرى، رسمية كانت أو جمعوية، في هذا الاتجاه. لذلك لا يسعني بهذه المناسبة إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة الفاضلة زهور على التفاتتها النبيلة هاته، متمنيا لها في الوقت ذاته التوفيق والنجاح.

أما بخصوص مساهمتي الشخصية في هذا الكتاب فتدور، كما يصرح بذلك عنوانها حول مكانة : (محفوظ في النقد الجامعي المغربي)، وتتوخى، من بين ما تتوخاه نقطتين أساسيتين: تتعلق أولاهما برصد حجم حضور أعمال هذا الهرم الشامخ، بمختلف تجلياتها الأدبية، من رواية، لقصة ومسرح ..إلخ، في النقد الجامعي المغربي. أما ثانيتهما فتهتم بضبط شكل هذا الحضور وقيمته النوعية، من خلال الوقوف على ما يقدمه من إضافات وإضاءات جديدة، إن وجدت طبعا، مقارنة بما هو معروف ومتداول عن هذه الأعمال في الدراسات السابقة.

وبالمناسبة أعتقد أني لست في حاجة للتشديد على أن اختيار هذا النوع من النقد تحديدا، دون غيره من النقود الأخرى، لم يكن اعتباطيا ولا عشوائيا، بقدر ما هو مؤسس على اعتبارات موضوعية مقصودة، في مقدمتها المكانة العلمية المحترمة التي يحظى بها في الأوساط الثقافية العربية. كما تؤكد ذلك مجموعة من القرائن والمؤشرات، بالإضافة طبعا لسمته التوثيقية العالية مقارنة بغيره من النقود الأخرى، الصحافية منها على الخصوص، التي يصعب حصرها والحصول على معطيات مضبوطة دقيقة عنها، قادرة على تشكيل قاعدة معلومات مؤكدة لإنجاز دراسة علمية حقيقية،

عكس ما هو عليه الأمر في الدراسات الجامعية المحصورة عادة في دلائل بيبليوغرافية معروفة ومحددة.

وهكذا فبعودتنا هنا .مثلا لدليل الأطروحات والرسائل الجامعية المناقشة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط في الفترة الممتدة بين (1964-2007)، الصادر سنة 2008، بمناسبة الذكرى الخمسينية لتأسيس جامعة محمد الخامس ـ أكدال بالرباط، نلاحظ بخصوص حجم نصيب أعمال محفوظ من هذه البحوث، ما يلي:

أولا : أن هناك غيابا كليا للبحوث المتعلقة بدراسة أعماله المسرحية، رغم قيمتها الإبداعية العالية، كما تؤكد ذلك النصوص المسرحية الخمسة المدرجة ضمن مجموعته القصصية (تحت المظلة)(+)، والظاهر أن المسألة لا تنحصر في النقد الجامعي، المغربي والعربي وحده، بقدر ما تشمل مختلف النقود الأخرى، دون استثناء، مما يستوجب فتح نقاش علمي عميق لكشف أسباب هذه الظاهرة الغريبة والوقوف على خلفياتها(+).

(+) وهي : يميت و يحيي/ التركة/ النجاة/ مشروع مناقشة/ و المهمة.

(+) فباستثناء ثلاث دراسات وقفت عليها في هذا المجال ، الأولى للدكتور عطية العقاد ، نشرت سنة 2010 بجريدة (مسرحنا) بعنوان (نجيب محفوظ كاتبا مسرحيا)، و الثانية بنفس العنوان للأستاذ كرم محمود عفيفي نشرت ضمن مواد الملف الذي أعدته مجلة دبي الثقافية بنفس المناسبة ، عدد: 81 فبراير 2012، أما الثالثة فللأستاذ حسن بحراوي سبق أن شارك بها في يوم دراسي نظمته شعبة اللغة العربية بكلية الآداب و العلوم الإنسانية التابعة لجامعة محمد الخامس ـ أكدال بالرباط ، سنة : 2006، بمناسبة أربعينية وفاة نجيب محفوظ، لكنه لم ينشرها لحد الساعة فيما أعلم.

ثانيا : نفس الموقف السلبي الغامض السابق نسجله ثانية بخصوص إبداعه القصصي، بحيث لا نكاد نعثر في الدليل المذكور على أي بحث جامعي يتناول، كلا أو بعضا، هذا الجانب الإبداعي الهام في إسهامات كاتبنا الكبير، رغم وجود دراسات قيمة عديدة عن هذا الجنس الأدبي الجميل لأدباء آخرين، بعضهم دون مكانة صاحبنا بكثير، مما يعطي انطباعا مغلوطا ومشوها عن الصورة الإبداعية الحقيقية لحجم إسهامات كاتبنا الكبير في مختلف الأجناس الأدبية.

وثالثا وأخيرا: أن حضور محفوظ في البحث الجامعي المغربي يقتصر للأسف الشديد على إبداعه الروائي وحده فقط، دون غيره من الإسهامات الإبداعية المشرقة الأخرى، القصصية والمسرحية تحديدا، كما تمت الإشارة لذلك في الملاحظتين السالفتين، الأولى والثانية، وإن سجلنا أن هذا الحضور، مع ذلك، يبقى، كميا، محتشما جدا، ولا يرقى للمكانة العالمية العالية التي يتمتع بها أديبنا، كما تؤكد ذلك معطيات الدليل الجامعي المعتمد.

وهكذا فمن مجموع (155) أطروحة دكتوراه دولة مثلا المجازة ما بين سنتي (1964) و(2007)، لا نعثر سوى على (16) أطروحة عن الجنس الروائي، واحدة منها فقط عن أعمال نجيب محفوظ، بعنوان: (أليات إنتاج النص الروائي، تجربة نجيب محفوظ نموذجا) للباحث عبد اللطيف محفوظ، تحت إشراف الأستاذ الدكتور محمد مفتاح(+).

(+)و قد نوقشت بتاريخ : 25/1/ 2000، كما أنها و جدت طريقها للنشر سنة : 2008.

أما على مستوى دبلوم الدراسات العليا، فمن مجموع (473) بحثا، لا نعثر سوى على (58) بحثا في الرواية، اثنان منها فقط تتخذ بعض أعمال نجيب محفوظ متنا تطبيقيا لها، وهما :

(النص الروائي واشتغال التراث السردي) للباحث عبد السلام أقلمون، بإشراف مشترك للأستاذين أحمد المعداوي وحسن بحراوي(+).

و(مكونات تراثية في بناء الرواية الحديثة من خلال تحليل ثلاث روايات : سرايا بنت الغول،، دار المتعة، وليالي ألف ليلة وليلة) للباحث نور الدين محقق، بإشراف الأستاذ الدكتور محمد برادة(+).

وبذلك يتضح، بما لا يدع مجالا للشك، الحضور الكمي الباهت لأعمال أديبنا العالمي الكبير، على اختلاف تجلياتها، في المشهد النقدي الجامعي المغربي، بمستوياته المختلفة (دكتوراه الدولة ودبلوم الدراسات العليا)، على الأقل كما يعكسه دليل أم الجامعات المغربية (جامعة محمد الخامس أكدال بالرباط (في الفترة المذكورة (1964 ت 2007)(+)، وإن كنت لا أشك في أن الصورة لن تكون

(+) وقد نوقشت بتاريخ : 1995/6/23، و نشرت سنة :2000 عن الدار الأحمدية للنشر بالبيضاء، تحت عنوان : (النص الروائي و التراث السردي).

(+) وقد نوقشت بتاريخ: 1997/11/4.

(+) أنظر بهذا الخصوص : دليل الأطروحات و الرسائل الجامعية المناقشة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية التابعة لجامعة محمد الخامس ـ أكدال بالرباط ما بين 5 1964 - 2007)، منشورات الكلية، سلسلة دراسات بيبليوغرافية، عدد: 9، سنة : 2008، بمناسبة الذكرى الخمسينية لتأسيس الكلية.

مختلفة كثيرا عما هو موجود في جامعات مغربية أخرى، اللهم إلا ما كان من تاثير التطور الديموغرافي الملحوظ الذي تعرفه البلاد(+).

على أنه إذا كان الوضع على ما هو عليه من الناحية الكمية، فإن الناحية الكيفية، وهي الأهم طبعا في تقويم الرأسمال الرمزي، تبدو بالمقابل مبدئيا مغايرة لذلك تماما، كما سيتضح جليا من خلال الدراسة المحايثة اللآحقة للأطروحتين الجامعيتين التاليتين:

الأولى : للباحث محمد أمنصور بعنوان : (التجريب الروائي عند نجيب محفوظ)، بإشراف الدكتور حسن المنيعي، نوقشت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، التابعة لجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس، خلال الموسم الجامعي : 2002/2001.

والثانية : للباحث عبد اللطيف محفوظ، بعنوان : (آليات إنتاج النص الروائي، تجربة نجيب محفوظ نموذجا)، بإشراف الدكتور محمد مفتاح، نوقشت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية التابعة لجامعة محمد الخامس، أكدال، الرباط، بتاريخ : 2000/1/25.

وقد وقع اختيارنا عليهما تحديدا لتقريب القراء من كيفية حضور المتن الروائي المحفوظي في البحث الجامعي المغربي، لاعتبارات موضوعية عديدة، يكفي التذكير هنا بأبرزها :

(+) لقد أخبرني الصديق الدكتور رشيد بنحدو بأنه أشرف شخصيا بكلية الآداب ـ ظهر المهراز بفاس، على ما لا يقل عن ثلاث أطاريح في هذا الموضوع، من بينها أطروحة الباحث محمد فكري : (نجيب محفوظ بين الإنتاج النصي والتلقي النقدي)، نوقشت بتاريخ : 1/15/ 2004، أمام لجنة علمية مؤلفة من السادة الأساتذة : رشيد بنحدو/ يونس لوليدي/ حسن سرحان/ و محمد عز الدين التازي.

أنهما معا بحثان جامعيان على مستوى دكتوراه الدولة.

أنهما أنجزا في جامعتين مغربيتين عريقتين مختلفتين (الرباط/ فاس)، وبالتالي بإشراف مختلفين (محمد مفتاح / حسن المنيعي).

أنهما معا وجدا طريقهما للنشر، عكس العديد من الدراسات الجامعية الأخرى(+).

وأخيرا، وهو الأهم، أنهما يعكسان تصورين نقديين مختلفين لباحثين متميزين، أثبتا حضورهما في الساحة الثقافية الوطنية.

فماذا يمكن أن يقال عن حقيقة كل عمل منهما ؟ وكيف تعاملا مع أعمال نجيب محفوظ الروائية؟ ومن أية زاوية ؟ وما الإضافة (الإضافات) النوعية التي يقدمانها عن هذه الأعمال المدروسة ؟

للإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، لابد من العودة لكل بحث على حده، للوقوف بنوع من التفصيل على أطروحته المركزية، والأدوات النظرية والمنهجية المعتمدة في معالجتها، على أن تكون البداية طبعا بأسبقهما للنشر، وأعني به عمل الباحث محمد أمنصور. فماذا عن هذه الدراسة ؟.

(+) محمد أمنصور : التجريب عند نجيب محفوظ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، سنة : 2006.

عبد اللطيف محفوظ : المعنى وفرضيا الإنتاج ، مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر ـ لبنان، سنة: 2008.

يشتمل هذا المؤلف على حوالي (415) صفحة من القطع المتوسط، موزعة على مقدمة وسبعة أبوب بالإضافة لخلاصة تركيبية وخاتمة، تختص الأبواب الثلاثة الأولى منها ببسط المفاهيم النظرية والإجرائية المؤسسة لصرح الأطروحة، المتمثل أساسا فيما يمكن تلخيصه بالرغبة في تصحيح بعض التصورات النقدية المغلوطة الشائعة عن تجربة صاحب (الثلاثية)، من قبيل تصنيفها كليا، ودون تمييز، في خانة الكتابة الروائية الواقعية، كما لو كانت عملا روائيا واحدا بعناوين وموضوعات مختلفة، وهو ما يتنافي تماما، في تقدير الباحث، وحقيقة السمات الفنية التجريبية لبعض هذه الروايات، يقول : (يسعى هذا الكتاب إلى طرق موضوع يفترض أنه جديد في مجال الدراسة الأدبية المتصلة بإنتاج نجيب محفوظ الروائي، إنه موضوع (الواقعية) الذي ظل يشكل التوصيف الرئيس لجل ذلك الإنتاج، فهل كل ما كتبه نجيب محفوظ في فن الرواية يندرج ضمن هذا المفهوم ؟ وهل التعاطي المنهجي الذي ساد مع رواياته قد قارب ـ الموضوعية ـ في الأحكام والتصنيفات الصادرة عنه .... لتجلية هذا الأمر، ولوضع هذا الرأي السائد موضع تمحيص ومساءلة، يأتي هذا الكتاب ... ليوضح كيف أن إنتاجه الروائي لم يكن، في يوم من الأيام، متشابها ولا متقوقعا في اختيار فني ـ جمالي بعينه، وإنما عرف تحولات كثيرة سنسعى لتسليط الضوء على المكون ـ التجريبي ـ منها)[7].

7 – محمد أمنصور : مرجع مذكور ، 2006، ص: 5.

لبلوغ هذه الغاية، وبالتالي تجلية هذه الجوانب المنسية في تجريبية تجربة أديبنا العالمي، وكشف أبعادها وخباياها، كان لزاما أن يستند الباحث على عتاد معرفي ومنهجي دقيق ومتجانس، يتلاءم والأهداف المعرفية المسطرة، وقد وقع اختياره بالأساس، كما صرح بذلك في مقدمة أطروحته، على أراء التشيكي ميلان كونديرا، والخلاصات العميقة والدقيقة التي انتهى إليها من قراءة أم الرواية الغربية (دون كيشوط)، كما صاغها في كتاباته التنظيرية والروائية، وبخاصة في عمله الرئيسي (فن الرواية)، يقول الباحث : (لقد كان الدرس الأساسي الذي استخلصناه من قراءة رائعة سرفانتس (دون كيشوط) يتمثل في ربط أفق الرواية بالبحث عن الحقيقة... وهو أفق يضع الرواية في قلب السؤال عن المعرفة، بدل جعلها تسعى إلى تقديم أجوبة جاهزة، تتوهم يقين المعرفة المطلقة، أما الصياغة الأكثر دقة لهذه الخلاصة فلم نعثر عليها إلا عند ميلان كونديرا حيث جعل مختلف تنظيراته تؤكد أن لا أحد يملك الحقيقة في جنة الرواية، لنقل إنها الفكرة ـ النطفة التي شكلت البذرة الأولى لتشكل ونمو تصور هذا البحث)[8].

وهكذا سيتناول في الباب الأول، من هذا القسم النظري التمهيدي، قضية (النظام الثقافي العربي ـ الإسلامي وفن الرواية بين الغياب والحضور)، يقسمه داخليا لثلاثة فصول، يختص اولها ب (القدسي والأدبي)، وثانيها ب (القص وإشكالية التعبير)، أما ثالثها فب (روح الرواية : الأفق الغائب).

8 – محمد أمنصور : مرجع مذكور ، 2006، ص: 8/7.

والباب الثاني يدور حول : (نجيب محفوظ في مرايا نقاده)، وينقسم بدوره داخليا لفصلين اثنين، الأول بعنوان (من التاريخ إلى الواقع)، والثاني (صراع القراءات).

أما الباب الثالث والأخير في هذا القسم النظري فيتعلق ب (جمالية التمثيل بين المحتمل واللا محتمل - تأطير نظري لمفاهيم وفرضيات البحث)، ويتفرع بدوره لفصلين اثنين، أولهما بعنوان (البحث في أسئلة البحث)، ويتناول أساسا ثلاثة أسئلة أساسية هي على التوالي : (1/ السؤال الجمالي .2/ السؤال الديني. 3/ الأدبي والقدسي). أما ثانيهما فيبحث في (التمثيل وقواعد المحتمل) من خلال المقاربات الثلاث التالية (1/ المقاربة الأفلاطونية . 2/ المقاربة الأرسطية. 3/ الرواية وقواعد المحتمل : المقاربة الواقعية).

بعد هذا التأسيس المفاهيمي العميق والدقيق الذي استغرق حوالي (150) صفحة تقريبا، ينتقل الباحث في الأبواب الأربعة الباقية لتطبيق التصورات النظرية السابقة على نماذج روائية ثلاثة، استأثر أولها (أولاد حارتنا) لوحده بالبابين المواليين، الرابع (أولاد حارتنا وأسئلة القراءة)، والخامس (سلطة الإيهام باحتمالية اللامحتمل في رواية أولاد حارتنا). بينما اقتسم العملان الآخران بالتساوي البابين المتبقيين، وهكذا استفردت الرواية الثانية (رحلة ابن فطومة) بالباب السادس (رحلة ابن فطومة وتمجيد المثالية : استكشاف معنى المغامرة)، والرواية الثالثة (ليالي ألف ليلة) بالباب السابع والأخير (حكمة اللامعقول في ليالي ألف ليلة). لينتهي الباحث في خلاصته التركيبية، بعد رحلة تحليلية ممتعة امتدت لحوالي

(250) صفحة، إلى نتائج عديدة ومختلفة، تلتقي جميعها عند مسألة تصحيح الصورة المغلوطة التي حاولت بعض الدراسات التبسيطية السابقة إلصاقها تعسفا بتجربة كاتبنا الكبير، والمتمثلة في تصنيفها بشكل جماعي، دون تمييز، في خانة الكتابة الواقعية، كما لو كانت رواية واحدة، تجتر، دون اجتهاد، نفس النمط الإبداعي . وهو ما يتنافى طبعا، على الأقل من وجهة نظر الباحث، وحقيقة هذه التجربة الروائية العربية الرائدة، وتفنده المقومات الفنية المتنوعة العديدة للنماذج المدروسة، يقول الباحث : (لقد حاولنا في هذا البحث ملامسة قضايا الجمالية والتمثيل والمحتمل واللامحتمل من خلال إطار عام هو إشكال التجريب، فحرصنا منذ البداية على رسم هدف محدد لأطروحتنا يتمثل في تصحيح الصورة الأدبية السائدة عن نجيب محفوظ عند بعض النقاد والأدباء، والتي تروج أنه روائي تقليدي ومتجاوز ..إلخ، لقد كان عاينا أن نعيد بناء تلك الصورة وفق منظور جمالي جديد أسهبنا في الكشف عن خلفياته النظرية والمنهجية، ونظرا لطبيعة الإغراء الذي مثله هذا الموضوع بالنسبة لنا، فقد لازمنا طيلة البحث ما يشبه التناقض الوجداني أو التوزع بين الحاجة إلى الطابع العلمي ـ الأكاديمي، والرغبة في الدفاع عن وجهة نظر خاصة في الموضوع، فهل وفقنا في تذليل هذه الصعوبة ؟ ذاك ما نتمناه)[9].

على أنه إذا كان أمنصور يترك مهمة تقدير حجم المجهود المبذول والنتائج المتحصل عليها للقارئ، رغم اقتناعه الضمني

9 – محمد أمنصور: مرجع مذكور ، 2006، ص:412.

المسبق برجاحة حججه وقوة أطروحته، فما ذلك إلا لتواضعه طبعا، والحقيقة أن هذه الأطروحة، كغيرها من الأطاريح الجادة، تؤكد بالملموس، وبما لا يدع مجالا للشك، صحة ما بات يعرف بظاهرة تفوق النقد المغربي على المستوى العربي.

حقيقة سنلمسها مجددا، بشكل آخر طبعا، مع الأطروحة الثانية والأخيرة المعتمدة في هذه الدراسة كنموذج للتدليل على الكيفية المتقدمة التي يحضر بها المتن الروائي المحفوظي في النقد الجامعي بالمغرب، وهي، كما سبقت الإشارة لذلك، بعنوان : (المعنى وفرضيات الإنتاج، مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ) أعدها الباحث المتميز عبد اللطيف محفوظ تحت إشراف الأستاذ الفاضل الدكتور محمد مفتاح(+)، وهي في صيغتها المنشورة مقسمة لجزءين : الأول بعنوان : (آليات إنتاج النص الروائي : نحو تصور سيميائي)، ويعد بمثابة تمهيد نظري للجزء الثاني، موضوع اهتمامنا في هذه الدراسة، وهو : (المعنى وفرضيات الإنتاج، مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ)، ويسعى، من بين ما يسعى إليه، كما يصرح بذلك عنوانه، ويؤكده الباحث في مقدمته لإبراز : (أن الرواية جنس تعبيري إيديولوجي وجمالي يتوسل لكي يتجسد بوسائل بلاغية ومنطقية : وقد نتج عن ذلك أن تم ربط الأساس الذهني لإنتاج الرواية بفكرة إيديولوجية حاملة لتصور ما

(+) وقد نوقشت بتاريخ : 2000/1/25، بكلية الآداب و العلوم الإنسانية التابعة لجامعة محمد الخامس ـ أكدال بالرباط.

عن العالم والإنسان والمجتمع، وهي الفكرة التي تحول، وفق مقاييس حجاجية إلى حكاية منسوجة بناء على قيود الضرورة والمحتمل الملائمين للفكرة الإيديولوجية، وللحساسية المعرفية والجمالية المهيمنة على التلقي المحاقب لزمن الإنتاج، ثم ليتحول كل ذلك إلى أشكال لغوية خاضعة لأشكال التقنية الخاصة التي تتولى ربط النص المفرد (رواية ما) بالجنس (الرواية))[10].

وقد اعتمد الباحث في توضيح وتأسيس تصوره المعرفي السابق لآليات إنتاج المعنى في النصوص الروائية على مجموعة من النظريات والمعارف، من أهمها نظريتي لوكاش وباختين، وفلسفة بورس الذريعية التداولية، بالإضافة لنظرية جمالية التلقي، والسيميائيات السردية وغيرها. مما تمت الإشارة إليه بتفصيل مستفيض في الكتاب الأول، وتم التذكير بأهم ما جاء فيه في القسم النظري التمهيدي للكتاب الثاني . لمن فاتته فرصة الاطلاع عليها في الجزء الأول، يقول : (... وبما أنه من الممكن ألا يكون القارئ مطلعا على الكتاب النظري الأول، فقد عملنا ما أمكن على تبسيط المفاهيم وتوضيحها، إما عن طريق التذكير بمعانيها الموجزة أو عن طريق جعلها تتضح من خلال تحليل النصوص، أو عن طريقهما معا)[11]، قبل أن ينتقل في الشق التطبيقي الموالي للبرهنة على مدى نجاعة وإجرائية التصورات النظرية السابقة في دراسة مجموعة من

10 – عبد اللطيف محفوظ : مرجع مذكور، 2008، ص:9.

11 – عبد اللطيف محفوظ: مرجع مذكور، 2008، ص:9.

روايات أديبنا العربي الكبير نجيب محفوظ : (ما دام حضور تجربته في هذا الكتاب مقصور على توضيح آليات الإنتاج المحايثة المتحكمة في كتابة الرواية عامة)[12]، لينتهي بعد دراسة عميقة ومستفيضة لخلاصة علمية عامة مفادها : (أن المدارات السياقية عند محفوظ، كما هي عند غيره، لا بد وأن تكون متغايرة، تبعا لتغاير أشكال الوعي بالعالم أثناء اتخاذ قرار الكتابة، وقد لا يكون هذا التغير ناتجا عن العالم أو عن المتبدي، ولكنه قد يكون نابعا من المتبدي الخاص بالمنتج نفسه، والذي يخضع للتعديل كلما تغير شكل وعيه بالعالم أو بالواقع، إما تحت تاثير التحولات السياسية التي تنعكس بجلاء على الوعي بالمتبدي، وإما نتيجة التحولات المعرفية المجردة.. والتي تشكل في العمق آليات لإدراك ووعي الأدلة، والواقع أن كل هذه الأشكال المتحكمة في التغيير حاضرة في متن نجيب محفوظ الروائي، والدليل على ذلك أن وتيرة إنتاجه المنتظمة عامة تخترق كلما لحق المتبدي تحول جوهري، بوفقات استثنائية، لتعود من جديد مانحة نصوصا مختلفة شكلا ومضمونا، ويعني ذلك أن التغيير عائد إلى شكل المتبدي نفسه)[13].

ليتأكد بذلك، من خلال هذه الأطروحة الثانية، كما في الأولى، ما قلناه سابقا، من أن الحضور الكمي الضامر للمتن الروائي المحفوظي في النقد الجامعي المغربي، كما تعكسه الأرقام الواردة في

12 – عبد اللطيف محفوظ : مرجع مذكور، 2008، ص:50.

13 – عبد اللطيف محفوظ : مرجع مذكور، 2008، ص:44.

البيبليوغرافية المعتمدة، لا يعد مؤشرا كافيا لتقويم حقيقة المكانة الاعتبارية العالية التي تحظى بها أعمال هذا الأديب العربي الكبير في بحوثنا الجامعية، ما لم يقرن بتقويم كيفي محتكم لمعيار الجودة والحداثة، وبالتالي لحجم الإضاءات المعرفية الجديدة المضافة لما هو معروف سلفا عنها في دراسات سابقة، عملا بالقاعدة النقدية القائلة بأن قيمة الإنتاجات الرمزية، بما فيها البحوث العلمية طبعا، في قيمة إضافاتها. وهو ما نعتقد صادقين أنه تجسد بامتياز في الأطروحتين السابقتين.

جمالية الضياع وسلطة المأساة

قراءة في المجموعة القصصية "رأيت فيما يرى النائم" لنجيب محفوظ

د. عبد الرحمن التمارة

1 - تمهيد أولي ..

تندرج الكتابة القصصية في سياق منظومة إبداعية سردية؛ لكنها خاضعة لمعايير بنائية يستدعيها السّرد القصصي، مما يؤثر على تشييد عالمها الدلالي والجمالي. وبحكم تأسيس النص القصصي وفق آليات التخييل، التي يستدعيها كل فعل إبداعي قصصي بمختلف أنماطه، فإن المتخيل القصصي يبقى متمركزا حول الإنسان. يَحضر الإنسان في النص القصصي بوصفه مقولة رمزية منفتحة على عوالم دلالية متعددة، فتساهم كفاءة القارئ وتجربته وموقعه في بنائها.

يصنع النص القصصي، إذًا، عَالمه الدلالي الفكري والفني الجمالي، فيصير نصا بكينونة خاصة وهوية نوعية، وهو «ما يمنح القصة استقلالية نسبية في الشكل وفي المعنى»[1]. تقول هذه الفكرة بأمرين: أولهما، لا حديث عن التّميز للإبداع القصصي إلا في سياق التجلي الأنطولوجي للقصة، باعتبارها جنسا إبداعيا وأدبيا له

1 - كارلوس باتشيكو ولويس باريرا ليناريس، «قضايا عامة حول القصة القصيرة»، ترجمة: حسن بوتكى، ضمن: في نظرية القصة: مقالات مترجمة، إعداد مصطفى جباري وعبد المجيد جحفة، مجموعة البحث في القصة القصيرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية - بنمسيك، الدار البيضاء، ط1، 2011، ص:172.

استقلاليته الخاصة؛ سواء على مستوى محمولاته أو موضوعاته وكيفية بنائها قصصيا، أم على مستوى أدواته ووسائله الجمالية والفنية والخطابية. وثانيهما، وَسْم القصة بالتميز النوعي يبقى رهينا بتفاعل جدلي بين محفلين؛ الأول محفل الكتابة الذي يؤسسه القاص وفق شروط أهمها الكفاءة والمعرفة والضبط، حيث «إن الكفاءة الأدبية لمنتج القصص يجب أن تتضمن معرفته (وإن كانت حدسية) وتمكّنه من السرد القصير»[2]. والثاني محفل التلقي؛ حيث يغدو المتلقي في موقع بناء الدلالات، وتشييد أبعاد مختلف المكونات البانية للنص القصصي.

لا تعوز نجيب محفوظ كفاءة السرد، وهو يتأرجح بين كتابة الرواية والقصة، فأنتج نصوصا قصصية تعالج قضايا إنسانية متعددة، معتمداً شروط الكتابة القصصية. من هنا نتساءل: ما هي العوالم الدلالية التي تنفتح عليها نصوص المجموعة القصصية «رأيت فيما يرى النائم»[3]؟ وما هي الأبعاد الممكن توليدها من هذه العوالم؟ وما هي الجماليات المساهمة في بناء العوالم القصصية؟

2- الحلم السدِيمي.. والصحو المرعب:

تقترن العوالم الدلالية للمجموعة القصصية «رأيت فيما يرى النائم» للروائي والقاص المصري نجيب محفوظ بعوالم

2 - نفسه، ص: 175.

3 - نجيب محفوظ، رأيت فيما يرى النائم، مجموعة قصصية، دار مصر للطباعة دون تاريخ.

«الاستعارات الأبدية واللامحدودة الغنى»[4]، بلغة بورخيس، مما يساهم في توزيع النص القصصي دلاليا بين ثنائيات دالة: الحب – الخيبة، الحياة – القلق، الحياة – الحلم..إلخ. تجد هذه الثنائيات أساسها الفني في الموضوعات المستمدة من «الإحالة المتبادلة بين الحلم واليقظة، [أو] الامتزاج بين الحلمي واليومي»[5]. إنها وضعية يصير بموجبها الحلم تلقائيا في لحظة نوم، أو مصطنعا في زمن اليقظة. لكن تبقى لحظة الحلم وزمن الصحو نصّياً مفتوحين على عالم سديمي، فيغدو وضع الذات النصية مقترنا بالضياع، ومفتوحا على الرعب والمأساة.

يظهر أن نصوص المجموعة القصصية «رأيت فيما يرى النائم» تحكمها ما يمكن تسميته "جمالية الماساة"؛ لأن عوالمها الدلالية تقترن بوضعين مختلفين (الحلم والتأمل، الصحو واليقظة)، لكنهما معا يرتبطان بذوات نصية، داخل أزمنة وأمكنة، تعيش أزمات مركّبة، وتعايش مآسيها المتعددة. فما هي تجليات هذه الأزمات والمآسي نصيا؟ وما هي أبعادها؟

قدّم القاص والناقد الأرجنتي "إنريكي أندرسون إمبرت"، وهو يدرس الشخصيات الثابتة والديناميكية في النص القصصي، تصنيفات نوعية للشخصية القصصية الديناميكية؛ حيث يقول عن

4 – خورخي لويس بورخيس، «الأدب الفانتاستيكي»، حوار أجرته : إريتا إستر فاسكيز، ترجمة: مصطفى جباري، ضمن : في نظرية القصة: مقالات مترجمة، مرجع مذكور ، ص: 98.

5 – نفسه، ص: 99.

إحداها: «هناك شخصيات سلبية لدرجة أنها تتلقّى ضربات الظروف لكنّها لا تفعل شيئا لمجابَهتها .. نرى [هذه] الشخصية غارقة في ظروفها، فهي إما ضعيفة الإرادة أو أنها مهزومة الإرادة»[6].

يَجد هذا التوصيف أساسه في قصة "أهل الهوى"؛ حيث تتجلى شخصية عبد الله، برمزيتها على الإنسان المطلق (كل عبد من عباد الله)، مستسلمة ضعيفة ذليلة منهزمة ومهزومة ..إلخ. ثمة واقع أفضى بعبد الله إلى هزيمة وجودية، فكان القبو المقترن بعالم المجهول سببا في أزمته، فتحوّل إلى كائن جديد، ولم يعِ ماضيه وأسرته واسمه، وصار مجردا من تاريخه وغطائه: «من فوهة القبو دائمة الظلمة زحف على أربع، زحف في بطء وتخاذل المريض المتهالك. مدّ ذراعه إلى جدار بيت، يتكئ عليه، ليقف في عناء مترنّحا، تاركا تأوهاته المتقطعة تتلاحق في وهن.. بدا عاريا تماما»[7].

خرج عبد الله من القبو، أو أُخرج منه، مهزوما، فصار كائنا بشريا مشلولا وضعيفا، حَيَّن زمن الولادة الأولى؛ في إشارة رمزية إلى التحولات الفجائية التي تصيب الإنسان في مساره الوجودي، فيغدو كائنا ضائعا وموسوما بأعطاب شتّى. كائن منكسر مهزوم، مثل عبد الله، يكون قابلا لتطويعه وإعادة تشكيله، بِما يوافق مصالح الذوات الانتهازية. إن هذا ما تحقّق؛ حيث تلقفت عبد الله التاجرة،

6 - إنركي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة: النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ، 148 ، 2000، ص: 344.

7 - نجيب محفوظ ، رأيت فيما يرى النائم، ص: 5.

وفتوة الحارة، "نعمة الله الفنجري"، ثم كسته واحتضنته خدمة لمآربها ومصالحها، فصار عاشقها بالفعل والقوة، أفرغت نعمة الله عبد الله من إنسانيته، وحوّلته من كائن- إنسان إلى كائن- قضيب، وصَيّرته بساطا تمشي عليه متى تريد. أوهمته بالحب، فاستجاب للوهم وصار حبيبها، وهي لا تريده حبيبا بل عاشقا. خططت لذلك ونفّذت خطتها: «إنها رغم قوتها المعترف بها، وقدرتها الإدارية، وسطوتها الأسطورية، فريسة لخيالها المنطلق وعواطفها الجامحة. إنها تعشق حتى الموت، وعشقها داء لا دواء له، وعندما يرشّح لها قلبها فتى من الفتيان فتهيم به وتجن، ولكن الخبرة ترسم لها وسيلة ظاهرها القوة واللامبالاة»[8].

تتضمن ملامح المرأة - الفتوة نسق التسلط الذي تمارسه نعمة الله، بوصفه تسلّطا مشروعا يكفله التاريخ والإنسان؛ التاريخ يؤشر على استمرارية الفتوة، برمزيتها التسلطية، والإنسان يؤكّد أحقية فتوة المرأة- نعمة الله بناء على منطلق إرث الفتوة: «طبعا، إنّي سليلة فتوات كما كان أول زوج لي فتوة فنشأْتُ قوية ولكني كنت يوماً وما زلت ذكية فسلمت بانتهاء عصر الفتونة، غير أنّه لا غنى عن القوة والذكاء»[9]. القوة وحدها لاتمنح السيطرة، لابد من ذكاء يعضّدها. الذات، إذا، فهمت قوانين اللعبة- الفتوة؛ لأنها صارت أداة لتكريس المأساة، عبر سطوة أسطورية على الآخرين، لكن بواسطة

8 - نفسه، ص: 17.

9 - نفسه، ص: 26.

الفتونة الذكية المُجرّدة من القوة والردع الماديين. تنْصِيب المرأة – نعمة الله فُتوّة يقول بعمق إنساني لإنسان، مهما كان جنسه، طامع وطامح في امتلاك السلطة، وإن كانت بسيطة ورمزية. لهذا، تمارس نعمة الله فتوتها الناعمة، لكن بمنظور عقلاني يُغلب الذكاء والدهاء على القوة والغباء.

تقوم قصة "أهل الهوى" على مقولات أساسية: السقوط الفجائي، والتّسلط الناعم، والوجود الكاذب. ساهم السقوط الفجائي في إنتاج إنسان ضعيف فاقد ذاكرته، فنسي ماضيه. بيد أن وجوده الجديد أفرز حياة ملؤها الإحساس بقوة الفُتوّة التي يعيش في كنفها؛ ظاهرها الحماية والدعم والمساعدة، وباطنها الاستغلال والاستنْزاف والإذلال. إنه ترميز لكائن بشري يُقذف به داخل عالم سديمي، فيعيش حياة مأساوية يؤطرها الدّنس الثاوي في فضيلة شكلية. أما التسلط الناعم فيمحو البراءة الأنثوية، ويغيّب نعومة (نعمة الله) المرأة؛ في سياق رمزي تحكمه جمالية البؤس الإنساني القائلة باشتراك الذكر والانثى في الفضيلة والرذيلة.

تطمئن الذات لفعل المرأة– الفتوة (العناية بالكائن عبد الله الموجود بشكل فجائي في الحارة)؛ حيث تبدو قوّتُها في سلوكها الإنساني الفاضل، وسلوكها الفاضل هو قوتها. لكن الفتونة لا تخلو من شر؛ وفتونة المرأة النصية تبدو مؤسسة على قانون يقول: كلما ازداد عطاؤك ازدادت العناية بك. لهذا، حينما قَلَّ العطاء تحوّل الاهتمام إلى إهمال، مما يؤشر على رمزية التسلط التي تؤطر كل فُتوّة،

ورمزية التهوّر الذي يُميز كل سلوك أرعن يستجيب لنداء الحواس، ويمتنع عن تقنينها وتأطيرها بسلطة العقل: «ندم على ما فَرَطَ منه من اندفاع جنوني أحمق. كأنّما كانت كل ليلة هي ليلة الوداع.. هل يفقد هذه القوة العجيبة كما فقد الذاكرة؟»[10].

ينطوي السؤال السابق على مأساة كل إنسان يندفع مع غرائزه، وِفْق قانون التكرار، فيصير وجوده مهدّدا، وكينونته مفتوحة على الضياع. صار عبد الله غريبا غُربتين؛ غربة أساسها فقدان الذاكرة، وغربة قوامها فقدان القوة الجنسية. مأساته الأولى أدخلته نعيم نعمة الله- المرأة الفتوة، ومأساته الثانية ستخرجه منه، وتدخله جحيما نفسيا ووجوديا واجتماعيا. إن استنْزاف القوّة الإنسانية، مهما كان نوعها، لا محالة يُدخل الإنسان في مدار حياتي يشعر معه بأن الحياة سدِيمٌ، وبأن الوجود عبث وضياع مرعب وكارثي: «أدهشه صدق قولها وقال معتذرا:

-لَعَلّي مريض.

فقالت بثقة: -الحَقّ أنك انتهيت.

سرت الحقيقة في ذاته كالسُّم فلم يشكّ في أنه انتهى، وأن حياته في جوارها توشك أن تنتهي أيضا.. ها هو وجه جديد يطالعه. بلا تردّد ولا حرج ولا مبالاة. يتجسد فيه الرفض والإنكار

10 – نفسه، ص: 31.

والقسوة. كأنها لا ماضي له ولا ذكريات. ولا وجدان ولا ضمير. ولا ذوق ولا حياء. ذهل وفُزع»11.

لا يراهن الإنسان الانتهازي والاستغلالي على التاريخ، بل يَمحو الذكريات والماضي، ويستأصل كل الأفكار القيمية والوجدانية من ذهنه وقلبه. إنه إنسان ينشُدُ ربح ذاته، ولا تَهمه خسارة الآخرين وانهزامهم على أعتاب مطالبه. وفي مساره يعيش بسلطة القناع، لأن حقيقته مرعبة قوامها التنكر للآخرين والإساءة إليهم؛ فتبدو القيم الانسانية النبيلة (الحب في النص) مجرد ذريعة للاستغلال، وبناء صورة خادعة للذات. لهذا، ينتهي الكائن البشري المقهور بسلطة الغباء والخديعة (عبد الله في النص) إلى الاحساس بمأساوية الوجود والزمن، وإلى الرعب من حربائية الإنسان المثيرة (نعمة الله نصيا). لهذا، يستنتج أن كينونته الوجودية المحسوبة على عالم النعمة والبهاء هي كينونة محكومة بجمالية الوجود الكاذب؛ لأنها دفعته لاكتشاف حقيقة عالمه المؤطر بالنقمة والهباء. من هنا، ينتهي الانسان المخدوع إلى هندسة مساره الوجودي وِفق قانون الفراغ، فيعود لوضعيته الأولى عَلّه يبدأ حياته من جديد، يأنس فيها تجاوز أخطائه، وإصلاح أعطابه: «بدت له أحلام سعادته كذبة فاجرة قاسية. ومن شدّة العناء والإرهاق هرب في النوم ساعة واحدة. وفي الصباح الباكر هجر البيت متلفّعا في عباءته السوداء، حاملاً بيسراه حقيبة متوسطة الحجم»12.

11 – نفسه ، ص: 39.

12 – نفسه، ص: 40.

تكمن قوة الإنسان في مواجهة سطوة الزمان وسلطة الإنسان، فينشُدُ وجودا ينتصر فيه على سديمية الكون ومآسيه. لكن أحيانا تتقوّض عزيمته وتضعف إرادته، فيصير الضياع والتّيه والفشل لديه قاعدة، والنجاح والارتقاء والاستقرار استثناءً. تَجد هذه الأفكار صداها في قصة "من فضلك وإحسانك"؛ حيث الحب صار مدخلا للأزمة والألم، بدأ بتماس روحي يوحد بين ذاتين (عبد الفتاح وجميلة)، وانتهى بمأساة الانفصال في زمن مأسسة الاتصال (زمن الخطوبة): «هزته [عبد الفتاح] الهزيمة فوجم وتألّم ولكنها لم تعدل به عن طريقه بل لعله أوغل فيه أكثر وأكثر. من أجل ذلك كلّه وثب في أزمته غلى الكون يسائله عن معناه وهدفه بتلقائية ويسر دون أن تعيقه عن ذلك عقيدة سابقة. تعلّق بالكون باعتباره الأمل الأخير الذي يُمكن أن ينتشله من الفناء الزاحف على قلبه وروحه»[13].

تَوَجُّه نِتْشَويّ في مواجهة المأساة، تحولت الهزة العنيفة والهزيمة الوجدانية إلى قوّة خالصة تُوجِّه الذات إلى شيئين: فَهْم الكَوْن مدخل هام لفهم الذات داخله، ومواجهة الألم رهين بتبني الأمل أداة للمواجهة. وبالتالي فإن الإحساس بجمالية الوجود والاستمتاع بها مقرون بالعمل الفعّال، ما دامت «المتعة لا تُمنح ببساطة: إنها ثَمرة تقشف وجهد»[14]. لكن هل كل جهد يفضي إلى تحقيق متعة بالذات وبالوجود؟

13 – نفسه، ص: 51.

14 – بيار ماشيري، بم يفكر الأدب؟: تطبيقات في الفلسفة الأدبية، ترجمة: د. جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص: 240.

يبدو التأرجح بين نعم ولا مُمكنا في الإجابة عن السؤال. وبذلك، فإمكانية العناء رغم الجهد أمر وارد، خاصة في ظل وجود تبقى فيه الذات الإنسانية سجينة ماضيها أو عواطفها أو تأملاتها الغريبة. سعى التفكير العقلاني إلى توجيه سلطة الغرائز، كي يتحقق الوجود الممتع للذات الإنسانية؛ بما فيها الذات المتمثلة في الإبداع الأدبي. لهذا، يقول "بيير ماشيري": «إذا أردت أن تتمتع أقصى تَمتع سَيطر أولا على رغبتك»[15]. قَوْل يعيد إنتاج الكوجيطو الديكارتي بصيغة أخرى أساسها الرغبة (أنا أسيطر على رغبتي، إذا أنا موجود)، لأنه قول يكشف قوة الرغبات لدى الإنسان؛ لكن القوة التي تدفع بالذات نحو مهاوي الضياع، وعوالم المأساة. تلك هي نهاية الذات النصية الأساسية في قصة "من فضلك وإحسانك"؛ أي عبد الفتاح الذي حوله الحب إلى كائن ضائع وتائه وكاره للحب، باعتباره حالة وقيمة تفضي لاختلال الذات وضياعها: «المهم الآن أن يمحق من قلبه جميلة وخيانتها، وأن يقتلع الحب من جذوره ليستعيد توازنه»[16].

ساهمت "الخيانة" الرمزية لجميلة في توالي خيبات عبد الفتاح؛ نجاح في الثانوية العامة أفضى به لكلية الحقوق، بدل الطب أو الهندسة، ووظيفة بئيسة (كاتب بالنيابة العامة)، وتوَقّفُ مساعدة الأب والأم ودعمهما المادي بعد تقاعدهما. فجَّر، إذا، الحب مأساة الذات، وأدخلها في عالم المعاناة. لم تجد هذه الذات راحتها غير

15 - نفسه، ص: 242.

16 - نجيب محفوظ، رأيت فيما يرى النائم، ص: 56.

التأمل في مآسي القضاء غير النّزيه، لكن لم تَعُد تطمئن إلى تلك الراحة المؤقتة، فتبنّت خيارا فكريا قوامه الأمل في تغيير الجغرافية، عبر الهجرة، باعتباره فعلا كفيلا بتغيير مآسي الذات المعيشية والنفسية: «الهجرة إلى الخارج هي الأمل الأخير»[17]. الهجرة هروب، والبقاء مواجهة. لم تكن المواجهة غير" الانحراف" السياسي، الذي تصير بموجبه الذات النصية في موقع المواجهة مع الدولة: «أن يعلن حرباً على الدولة»[18].

لا تكون الحرب دون أدوات، والحرب السياسية قد تبدأ بأدنى الأشياء. لم يكن هذا "الشيء" غير منشورات تحريضية، مما أيقظ "حرّاس" السلطة، فكانت النتيجة مرعبة للذات النصية "عبد الفتاح" مفادها أن مواجهة السلطة كانت بمبادرة من زميل له في النيابة العامة. هذا مؤشر دال على فكر التغيير الذي يمكنه أن ينبثق من أقرب المقربين إلى السلطة الحاكمة، مما يومئ إلى ثقافة انتهاك المحظور من داخل المؤسسات الساهرة على عدم انتهاكه. لهذا ، فالتمرد على السلطة انحراف، والانقياد لسلطة الغرائز والرغبات انحراف، والهروب من الوطن انحراف، والهروب من المواجهة العقلانية للوجود والذات داخله انحراف؛ لكنّه انحراف بَنّاء، بمنطق الذات المنحرفة، مادام ينفتح على الثروة والمكانة الرمزية والوضع الاعتباري: «وجد أن المتكلم هو والده قال له:

17 – نفسه، ص: 68.

18 – نفسه، ص: 68.

- فُرجت، استعد للسّفر، والتفاصيل وقت الغذاء.

فُرجت حقا. الثروة في الطريق ولن تستعصي مشكلة عن حل طيب. وقال لنفسه ساخراً إنها نهاية سعيدة جديرة بمنحرف من صلب منحرفين»[19].

يؤسطر الإنسان الضائع عالمه المأمول، ويمنحه صفة فردوسية. في هذا القول نقمة مضمرة على عالم كائن بصيغة تشفيرية، لأنه يغدو علامة رمزية دالة على وجود سديمي؛ حيث يبقى الحُلم أو الأمل منفذا دالا على النجاة. هكذا، فالمهجر لدى الكثيرين، الذي ترفعه المخيلة الرومانسية إلى مستوى الجنة، يتجلى خاليا من جرح الوجود وعمائه (الثروة، النهاية السعيدة، لن تستعصي مشكلة على حلّ). لكنه عالم يتعذر العبور إليه، واجتياز عتبة الألم، من لَدُن إنسان غريب معطوب بسلطة القدر؛ كما هو الشان مع شخصية ملتبسة تقف على مسافة مع الإنسان العادي، لأنها تجلت بكينونة قائمة على الازدواج الغريب. إنها شخصية "المخلوق العجيب" محمدين في قصة "قسمي ونصيبي"؛ حيث «أسفله موحد وأعلاه يتفرع إلى اثنين»[20].

لا يتعلق الأمر، هنا، بتوليف عجائبي بين كائن بشري وحيواني، بل بإنسان نصي يعاني تفككا حادا في الهوية؛ لأن الكينونة

19 - نفسه، ص: 70.

20 - نفسه، ص: 73.

تحققت عبر الازدواج من داخل الوحدة. وبالتالي فالجذع واحد، برجلين وبطن واحد، والأعلى متفرع إلى اثنين «لكل منهما صدره وعنقه ورأسه ووجهه»[21]. ذات نصية واحدة تعاني قَدَر الازدواج النفسي والوجداني (الصدر)، والفكري المعرفي (الرأس)، والفيزيقي الذاتي (الوجه). من منظور نسقي يبدو المتخيل ترميزا لهوية إنسانية مفتوحة على امتدادات مختلفة، لأنه حسب فهم "هوسرل"، يمكننا أن «نُحدد هوية الأشياء أو البشر أو الرموز.. لكن دائماً في أفق يشير إلى إمكانيات أخرى»[22].

تَحقّق الكائن الشائه، وتَخلّق بعد طول انتظار، لكنه أرعب محيطه الأسري، وأدهشه بازدواجه الغريب. إنه ترميز نصي تُمثله جمالية صدمة الانتظار؛ ونقصد بها بناء الكائن البشري أحلاما وردية لتحقيق ما يأمله ويطمح إليه (إنجاب طفل في النص القصصي)، لكن تحقق الحلم يبعثر الوجود ويبلبله، لأن القدر عبث بالأمل حينما حوّله كابوسا مخيفا، مما يجعل الذات الحالمة تعيش حدادا أبديا. ثمة كائنات بشرية تصعق أقرب الناس إليها، لكن الابتلاء القدري يخفف واقع الصدمة، ويحولها إلى لحظة وموقف لامتصاص القلق، وبلورة صبر وعناية بسعة كبرى. إنه الأمر الذي أقدم عليه أب محمدين وأمه، استفاقا من دهشة كابوس وجود ابن

21 – نفسه، ص: 73.

22 – نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، دار الجمل، كولونيا – بغداد، ط1، 2010، ص: 284.

بجذع واحد ورأسين منفصلين؛ لكل "رأس" اسم : الأيمن "قسمتي"، والأيسر "نصيبي". تؤكد هذه التسمية، التي تحمل عنوان القصة (قسمتي ونصيبي)، خضوع الكائن البشري للمآسي القدرية، فينكمش ذليلا ضعيفا أمام كينونة شائهة بجرح قدري.

تزداد مأساة هذا الجرح عبر المسار الوجودي للكائن البشري المعطوب بازدواج غريب، والمفتوح على عوالم ترميزية شتّى؛ لأن الكينونة الوجودية للذات النصية تستبعد التّحقّق الأنطولوجي والتجريبي لهذه الذات، فتصير ذاتا جمالية بحمولة رمزية تسائل الازدواج. يتجلى الإمعان في الترميز حينما يتجلى الكائن الغريب (محمدين) منتهكا قانون التماثل بين ذاتين في ذات واحدة: «اختلفت بقدرة قادر صورتاهما، فبدا قِسمتي عميق السُّمرة رقيق الملامح عسلي العينين، أمّا نَصيبي فكان ذا بشرة قمحية وعينين سوداوين وأنف ينذر بالضخامة.. لوحظ أن قسمتي كان أسرع في تعلّم النطق ولكنه كان يذعن لمشيئة نصيبي في الحبو والمشي، وفي العبث بالأشياء وتحطيمها. لبثت القيادة طيلة تلك الفترة المبكرة بيدي نصيبي واتسمت بالعفرتة والتدمير ومطاردة الدّجاج وإيذاء القطط، غير أن خضوع قسمتي لنصيبي أعفاهما من الشجار..»[23].

يترتب عن هذه المأساة القدرية خلق مساحة كبرى للصراع الفكري والنفسي والاجتماعي .. بين ذاتين في ذات واحدة، وتعميق عزلة هذا الكائن البشري التي لن تزيده غير المآسي والأحزان. إن محنة الذات القائمة على ازدواج غريب تسبقها محنة الذوات النصية

23 – نجيب محفوظ، رأيت فيما يرى النائم، ص: 76.

المساهمة في إنتاجها (الأب والأم)، فتعمل على تفعيل ما يسعف في تجاوز مأساة الذات الغريبة، أو "المخلوق العجيب". تتراجع مشاعر الحسرة والصدمة والدهشة والحيرة فاسحة المجال لتدبير المحنة القدرية لـ"محمدين"؛ مثل خلق قناة للتواصل الاجتماعي مع الآخر. لكن بوابة التواصل هاته بدأت بالصدمة وانتهت بالانفصال: «فَتَح الله على ست عنباية بفكرة فاقترحت أن تقنع جارتها بإرسال ابنها طارق وبنتها سميحة للعب مع محمدين. ووافقت الجارة مشكورة فجاء طارق وسميحة.. قد فزعا أول الأمر ونفرا من الصحبة غير أن ست عنباية استرضتهما بالهدايا حتى زايلتهما الوحشة وجرفهما حب الاستطلاع والمغامرة، وسعد قسمتي ونصيبي بالرفيقين الجديدين، وأحب حضورهما حبا فاق كل تقدير، رغم أنه لم يفز بحب في مثل قوته.. وبسبب سميحة نشبت بينهما أول معركة حقيقية على ملأ من الأسرة»[24].

يُعدّ التفكير في مجابهة أزمة الذات النصية الغريبة (محمدين)، في عمقه الرمزي، مدخلا للإجابة عن سؤال أساسي: كيف تعيش ذات معطوبة بقانون التضعيف وأزمة الازدواج؟

تقتضي الإجابة عن السؤال التأمل في ذات تعاني ازدواجا قدرياً مغرقاً في التباين، يجعلها ذاتاً نصية تعيش وجودها داخل دائرة الصراع: «قالت الأم بعين دامعة: يا ويلي، لايطيق أحدهما، الآخر، ولا غنى لأحدهما عن الآخر، فكيف تمضي بهما الحياة؟»[25].

24 – نفسه، ص: 78

25 – نفسه، ص: 80.

الجواب بسيط: مليئة بالمأساة بمختلف امتداداتها. مادام ازدواج التحقق اقترن بعالم ميتافيزيقي، فإن ازدواج الكينونة ارتبط باختلاف الذاتين في السلوك والتصرف والتفكير والمبادرة والفعل..، مما يؤسس لحياة عبثية للشخصية، ويجعل تجلّيها الوجودي مقترنا رمزيا بما يمكن تسميته الانحسار الإرادي والتوافق المؤلم.

تَجد المقولة الرمزية الأولى (الانحسار الإرادي) أساسها في عجز الشخصية عن التصرف بحرية، مما يشلّ حركيتها ويحسرها، فتبدو إرادة الفعل والتصرف مقرونة بالضِّعف (الآخر)، وليس بالذات فقط. إنها وضعية رمزية تدمر ميتافيزيقا مبادرة الذات الإنسانية بشكل فردي، وتدعم محدودية الإرادة الإنسانية المقترنة بعوالم الإنسان القريب جدا، في تحققه الوجودي، من الآخرين. ويتعمق الإحساس بانحسار الإرادة لدى شخصية "محمدين" حينما تزداد في النمو والتطور، فيتضاعف التباين ويزداد حدة: «قسمتي يحب النظافة ونصيبي يكره فكرة الاستحمام.. نصيبي نهم لا يشبع فكثيراً ما كان يصاب قسمتي بالتخمة. ولقسمتي ولع بالأغاني العاطفية على حين يعشق نصيبي الأناشيد الصاخبة. أمّا ذروة الخصام فقد احتدمت لحب قسمتي النامي للقراءة والاطلاع، يحب أن يقرأ كثيرا والآخر يفضل اللّعب فوق السطح ومعاكسة السابلة والجيران..»[26].

تفصح مظاهر الاختلاف من داخل الائتلاف (جذع واحد للشخصية) عن وضع قدري قائل بمحدودية التّصرف والفعل

26 – نفسه، ص: 80.

والمبادرة، فيتعمق الإحساس بألم الوجود ومأساة الكينونة؛ فتصير الحياة ظلمة، والظلمة طموح: «لِمَ لَمْ تتخلّص منا عقب ولادتنا؟ لِمَ لَمْ ترحمنا وترحم نفسك؟»[27]. إن السؤال، المغلّف برغبة مضمرة، يكشف حجم المأساة التي يمكن أن يعانيها إنسان تُعيقه عدة حواجز في التصرف بِحُرّية، وتصريف إرادته حسب مشيئته هو، وليس انطلاقا من رغبة الآخرين. وبالتالي فإدراك كارثة الوجود بإرادة مشلولة يفضي للإحساس بعدوانية الزمان، وعبثية الحياة ومأساويتها.

تسعف المقولة الرمزية الأولى في إنتاج المقولة الثانية المتمثلة في التوافق المؤلم. وَرَد في النص القصصي ما يأتي: «فقالت ست عنباية [الأم] متأوهة :

- إنكما إثنان في واحد لا يتجزأ ولا بد من الحب..

وقال الحاج محسن خليل [الأب]:

- الحكمة تطالبكما بالوفاق وإلا انقلبت الحياة جحيما لا يطاق، ذوبان أحدكما في الآخر مرفوض، والوفاق ممكن»[28]. رابطة قدرية فلا حل لأزمة الذات، التي تعيش الانفصال في الاتصال (اثنان في واحد)، إلا التوافق. الصراع، إذا، مدخل لتدمير الذات، وفعل يُعمق مأساتها وشعورها بعبثية الوجود وكينونتها داخله، فتغدو الحياة مرادفا ترميزيا، غير مألوف، للظلمة والسديم والكابوس ..إلخ. وبالتالي فالتوافق المؤلم بين أجزاء الشخصية

27 - نفسه، ص: 88.

28 - نفسه، ص: 82.

فرضه القدر، ولكن الذات رفضته وضاقت به. وكأن للتوافق المؤلم حدودا، حينما يصلها الإنسان يفكك التوافق، فيريح نفسه من وجود مؤلم قوامه الارتباط بالآخر. إن هذا الوضع (الانفصال) غير ممكن لدى شخصية "محمدين"، لذلك تزداد أزمة التواصل استفحالا: «ضاق كل منهما بالرابطة القدرية التي فرضت عليهما وحدة كريهة لا فكاك منها»[29].

تتّصل الكينونة الوجودية للشخصية النصية الغريبة بالألم والقلق، وبحرقة الاتصال المأساوي الذي يفقد الذات النصية لذة الإحساس بهوية الفرد المنفصلة عن الاخرين. وكأن النص القصصي، بناء على مقولة التوافق المؤلم، يومئ إلى جمالية الهوية الفردية، بامتداداتها المختلفة، المؤطرة ببلاغة التّصرف الخاص والمبادرة الحرة. لهذا، تصل ذروة المأساة، المفروض عبر التوافق المؤلم، حينما يتحوّل الكائن النصي من بشر إلى قبر. تحوّل كافكاوي عرفته شخصية "محمدين"؛ حيث مات "نصيبي" وصار الموت مزروعا في جذع "قسمتي"، بعدما تمّ تحنط "نصيبي" الذي يتعذر فصله نهائيا عن "قسمتي". وبذلك تبني الذات النصية هويتها على مبدأ الافتقاد المتراوح بين الكلي والجزئي، فتصير هوية موسومة بازدواج وجودي مثير؛ حيث إن «المراوحة بين الافتقاد الكلي والامتلاك الجزئي تضفي على الخطاب الأدبي طابع بحث عن هوية يتقاسمها أموات وأحياء»[30].

29 – نفسه، ص: 83.

30 – سعيد علوش، اشتغالات الحداد الأدبي، دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2005، ص: 134.

لم تنتج أمنية الانفصال حياة، بل أفضت إلى موت مضاعف: موت كائن، وموت سيكون. إنه ترميز لجمالية الخيبة؛ ونقصد بها تحول آمال الإنسان إلى ألم، فيخيب ظنه، لأن أمله جرفه للمأساة بعد طول انتظار. قد يذرف الإنسان الدموع على الحرية، لكن حين يحققها تتبدى له سجنا رهيبا مفتوحا على الألم والانتظار القاسي. إن ذلك ما شخّصته رمزية وفاة "نصيبي" وحياة "قسمتي" في جذع مشترك بينهما: «هكذا عاش قسمتي حاملا جثة صاحبه المحنطة. أدرك منذ اللحظة الأولى أنه سيعيش نصف حي ونصف ميت. وأن الحرية التي حظي بها، والتي طالما تمناها، ليست إلا وهما، وأنها نصف موت أو موت كامل.. ورئى طوال الوقت صامتا واجما شبه نائم فسألته أمه:

-ألا تسلي نفسك بفعل شيء؟

فأجابها :

- إني أفعل ما في وسعي، إني أنتظر الموت..»[31].

بدت الحياة موتا، والحرية قيدا، والوجود شبيها بالعدم. إنها ظلمة الوجود التي ينتجها القدر، فتعيش الذات الإنسانية داخل مدار مليء بالمآسي والمعاناة. وبذلك يصير الوجود الإنساني مفتوحا على الألم والحزن؛ سواء في اتصاله، أم في انفصاله. إنها فلسفة فنية تطرح سؤال الوجود على محك التحليل والتشريح، فتنتهي إلى إجابة صادمة تقول بأن الحياة هي الألم ، وبأن الألم هو الحياة. لكن إلى أيّ

31 – نجيب محفوظ، رأيت فيما يرى النائم، ص: 91.

حدّ يستقيم هذا الطرح أمام، ما يمكن تسميته، التوليد الذاتي للمأساة؟

يمكن القول إن قصة "الليلة المبارك" انبنت دلاليا وجماليا على المقولة الرمزية: التوليد الذاتي للمأساة. عاد "صفوان" من الحانة مخموراً، فلم يجد بيته؛ وحينما وجده وجد فيه غرباء، وهم ليسوا بغرباء، بل بعض الأشخاص الذين اتفق معهم ووافق «على بيع البيت والزوجة وتحديد هذه الليلة لإنهاء الإجراءات النهائية»[32]. من منظور تشاؤمي، تبدو شخصية القصة المحورية "صفوان" مُغرقة في الترفيه عن ذاتها، عبر السُّكر والعربدة، مما جعلها تنسى مختلف امتداداتها، وتنتج مأساتها ذاتيا: «لذا يعتبر شوبنهاور وباسكال، أن الشر الحقيقي الأكثر ضررا هو الترفيه، الذي يتغذى على نسيان الذات»[33].

تبدأ مظاهر المأساة المنتجة ذاتيا بالخطأ، خطا إدراك "صفوان" موقع بيته. ساعده الشرطي على تصحيح الخطأ، فلم يجد غير الحياء أداة للاعتذار: «ذهب به الشرطي، وأخيرا وجد نفسه أمام بيته كما يعرفه، ورغم سكره دهمه الحياء»[34]. حياء مُبَرر لذات تعيش تراجيدية الضياع الذي تصنعه، وتحاول أن تعطيه صفة الاستثناء، فتفسره في ضوء المجهول، رغم أن أصله ظاهر ومعلوم: «قال

32 – نفسه،ص: 112-113.

33 – سعيد علوش، اشتغالات الحداد الأدبي، مرجع مذكور، ص: 148.

34 – نجيب محفوظ ، رأيت فيما يرى النائم، ص: 109.

بصوت مسموع: إني أشرب منذ نصف قرن فماذا حدث في هذه الليلة المباركة؟»[35].

يعبّر النسق المضمر في حياة ذات إنسانية تعيش وجودها مخمورة (نصف قرن)، فتنتج عماءها بإرادتها، عن التّيه والضّياع الذي يعيشه كل كائن بشري يولّد موته من حياته. لذلك يبقى زمنه الوجودي متارجحا بين انتحار رمزي يُضيع معنى الحياة، ويجعلها سديما وعماء ممتدا، وبين سعادة وهمية مفتوحة على رعب مرتقب. إن من يهرب من مواجهة الحياة، فلا شك أن الهزيمة ستكون قدره. هكذا، يتجلى صفوان تمثيلا ترميزيا لذات إنسانية خدعها فعلها (السُّكْر)، فانقلبت السعادة الموهومة بؤسا وتعاسة محققة؛ لأن الذات النصية وقّعت وثيقة بيع بيتها وأسرتها تحت تأثيرين: الأول يهدف تحقيق سعادة أساسها المال، والثاني يتوخى إبراز عقلانية فعل المخمور الذي تبين أنه كائن يعاني الصدأ الفكري، لأنه وقّع على وثيقة مأساته وضياعه: «.. في هذه الحقيبة كل ما يلزم الإنسان السعيد في هذه الدنيا.. ومضى الرجل البدين الى الخارج فتبعه صفوان ساكنا مطمئنا ويده تشدّ على مقبض الحقيبة. تقدمه الرجل في الليل فتبعه، ولما لفحه الهواء ترنح فأدرك أنه لم يفق بعد من سكرة الليلة المباركة»[36].

ما لم يقله السارد هو المهم: من يخضع لرغباته الغريزية، ويغرق في إدمانه السلبي، يسخر الآخرون منه، وينصبون عليه

35 – نفسه، ص: 110.

36 – نفسه، ص: 116.

بدقة، فيجردونه من ممتلكاته، ويتركونه غارقا في أوهامه التي اختارها بإرادته. إنه الإنسان الضائع في عالم هو صانعه، يقينه هو العبث والعبث يقينه. لهذا، يصير إنسانا تائها حائرا عاجزا عن مسايرة يقين الحياة؛ فتتجلى له الحياة المألوفة ظلاما، والاستثنائية نورا. إن وضع الازدواج الفاصل بين حلم وحقيقة وبين ظلمة ونور..، هو ما تومئ إليه قصة "العين والساعة".

يتحقق الازدواج في القصة من خلال المزاوجة بين الحلم والواقع؛ حلم غيّر قرار الرحيل من بيت الأسرة المهترئ، حيث تجلى الصندوق المحلوم به دافعا لتأجيل الرحيل. في الواقع انبرى السارد والشخصية المحورية للحفر، انسجاما مع مضمون الرؤية الحُلمية، فوجد رسالة تَعذّر عليه انتهاك محتواها: «حملت بين يدي الدليل [الصندوق] الذي عبر بي من الحلم الى الحقيقة هازئا بكافة المسلمات. نفضت عنه الغبار، وفتحته، فوجدت رسالة مطوية في لفافة من كتان مهترئ، بسطتها برفق وأنشات أقرأ:

- يابني ليحفظك الله تعالى..

مضى العام وعرف كل سبيله.

لا تهجر دارك فهي أجمل دار في القاهرة فضلا عن أن المؤمنين لا يعرفون دارا سواها. ومأوى آمنا غيرها.

وقد آن الآوان لكي تلقى حامي الحمى مولانا عارف الباقلاني، فاذهب إلى داره.. واذكر له كلمة السر وهي : إذا تغيبت بدا وإن بدا غيبني.

بذلك تؤدي واجبك وتقبل عليك الدنيا وتنال ما يحب لك المؤمنون وفوق ما تحب لنفسك»[37].

تقول رمزية الرسالة – الكنز بالتوجيه، وينفتح الالتزام بمضمونها على جمالية الطاعة. تومئ هذه الجمالية إلى تربية حسنة، لكنها تستند إلى رغبة في تحقيق منافع متعددة من وراء الفعل النبيل (الطاعة). هكذا، تبدو حياة الكائن البشري، بناء على رمزية مضمون الرسالة- الكنز، مرتبطة برغبات لا تنتهي، حتى بعد موته، ومقترنة بوجود متحول، ومتصلة برؤي مختلفة. إن الرسالة- الوصية تحمل طابع التوجيه الدال على استمرارية السلطة الأبوية بعد موت الأب بيولوجيا أولا، وعلى حفظ الإرث الأسري من الضياع آملا في تحقيق خلود رمزي ثانيا، وعلى احتفاء بسلطة المقدس ثالثا، وعلى الإيمان بجمالية الغد المبارك رابعا.

اطمأنت الذات النصية البطلة لفكرة "الاستفادة" التي نصّت عليها الرسالة، فقررت المكوث في "أجمل دار في القاهرة"، من منظور الموتى لا الأحياء، وعزمت على الالتقاء بالباقلاني. إن الفعل الأول (الاستقرار) يعبّر عن مثال طيب لكائن بشري لا ينسى وصية الموتى، والفعل الثاني (البحث) يدل على الرغبة في استغلال المقدس لصالح الذات ومطامحها. لذلك، فالإقدام على اكتشاف الكائن المقدس، انقلب إلى وجود مدنَّس. آفة الطمع قاتلة، ومأساة

37 – نفسه، ص: 99.

تأليه البشر مؤلمة؛ لأن الذات النصية خرجت باحثة عن أملها في الارتقاء ماديا ومعنويا، فوجدت نفسها في قبضة الشرطة بتهمة الانتهاء إلى جماعة "الباقلاني" المهددة لأمن الدولة. لم تقنع حكاية الرسالة- الكنز الجهاز الأمني، بل عمّقت مأساة الذات التي وعت خطأها: «لم أصدق المصير الذي انزلقت إليه، كيف يبدأ بمعجزة وينتهي بمثل هذه الوكسة؟ لم أصدق ولم أستسلم لليأس. أجل إني أنغمس في محنة حتى قمة رأسي ولكن الرؤيا لم تتجل لمحض العبث. علي أن أعترف بخطئي الصبياني وعلي أن أعيد النظر، وعلي أن أناجي الوقت..»[38].

لا يفضي فضول المعرفة المنبثق من رؤيا حلمية إلى النجاح الباهر، بل قد ينتهي إلى فشل ذريع. كما أن رؤية الأباء للوجود ليست هي رؤية أبنائهم. لذلك واجب الطاعة مكفول؛ لكن الطاعة المفضية لإدراك بهاء الوجود، وليس المؤدية لمأساة عابثة بالذات الإنسانية، فتجعلها ضائعة بين الندم (اعترف بخطئي) على سوء تقدير، والمعاناة الرهيبة في زمن ثقيل الحركة. لهذا، تقرأ جماليا أحداث قصة "رأيت فيما يرى النائم"، التي حملت اسم المجموعة كاملة، في ضوء المسافة الفاصلة بين الحلم والحقيقة، انطلاقا من سبعة عشر حلما قصصيا.

تدور أحداث الأحلام النصية في القصة حول المأساة الإنسانية، فتترجمها في عدة وضعيات؛ حيث يتجلى كل حلم تعبيرا

38 – نفسه، ص: 104.

عن هزيمة أو معاناة أو أزمة.. إلخ. هكذا، تصير الأحلام القصصية معبّرة عن سديم وجودي أساسه أولا جمالية ثقل الزمن، وسلطويته الحادة، وبطولته النوعية التي تجعل الانسان هشّاً وضعيفا. وثانيا جمالية تعملق البسيط؛ ونقصد به تحول الأشياء التي يحتقرها الإنسان إلى وسائل حقيقية لعرقلة الفعل، وربما تهديد الكيان بالمحو الوجودي. لهذا، صارت حبة رمل متناهية في الصغر، إلى كرة رملية تمادت في الكبر، فصارت تهدد كيان الإنسان الحالم، مشيرة الى زمن سطوة الطبيعة على الكائن البشري المخترق بمعرفة واهمة تفوقه: «استوى في شعوري البعد والقرب إزاء تلك الكينونة المتمادية في التعملق بلا نهاية، إن صوت نموها [حبة رمل] الهائل يدوي وظلها يغشى الأشياء كالليل»[39]. وثالثا جمالية الضياع؛ حيث الذات تضيع في زمنها، والزمن يضيّع تاريخها وحضارتها وماضيها. إنها جمالية تؤكد سطوة الزمن وقدرته العجيبة على تحويل الإنسان بالرغم من ثبات المكان: «أين الوجوه أين؟ أمسك الزمن بقلمه ونقش على صفحاتها تجاعيده. وبث في مجاريها ذبوله. وامتص بنهمه النضارة والرونق»[40]. ورابعا جمالية البؤس الفني، ونقصد به تلويث التاريخ الفكري والديني والسياسي.. بإنتاج فني موسوم بوضعين: وضع التبعية، فيصير ريغان (رئيس أمريكي سابق) وسيطا لترفع الرقابة يدها عن تصوير فيلم عن سيدنا عمر، ثم وضع تمييع الإبداع الجاد بضحخه بما يسيء إليه، حيث يصير جحا وسيدنا عمر وجهين

39 – نفسه، ص: 122.

40 – نفسه، ص: 124.

لعملة واحدة. وخامسا جمالية التحول، التي تفرضها إكراهات الحياة، فتجعل الإنسان ينشد عالما آخر علّه يتخلص من ثقل تلك الإكراهات. وسادسا جمالية الثابت، حيث يبدو العالم غير منفصل عن صورته القديمة؛ سواء في قادته وساسته الذين يفضلون الطرب واللهو على الفكر والمعرفة، أم في أفراد المجتمع الذين يبحثون عمن ينتشلهم من أزماتهم المختلفة.

3 – جمالية تسريد الضياع والمأساة:

ينبني السرد في المجموعة القصصية "رأيت فيما يرى النائم" على مجموعة من المقومات الفنية واللغوية والخطابية التي تؤسسها جمالية القصة، ويستدعيها الأساس البنائي لها؛ باعتبارها قائمة على «السرد المختصر الذي يشكّل لنفسه عالما مغلقا ومستقلا، وعالما مصغرا من الأحداث»[41]. يقول هذا الفهم بثلاثة أشياء تُميّز القصة القصيرة: الاختصار والقصر، والتميز النوعي، والاستقلالية الدلالية لعالمها النصي.

تؤثر العناصر التكوينية السابقة للقصة القصيرة في البناء اللغوي لقصص مجموعة "رأيت فيما يرى النائم"، فتتجلى قصصا خاضعا للشروط «الخاصة بلغة القصة: الجملة القصيرة، والايحاء، والدلالة على أشياء دون النطق بها»[42]. إنها الشروط التي خضع لها

41 - Daniel GROJONOWSKI, Lire la Nouvelle, Dunod, Paris, 1993, p :37

42 – ك. باتشيكو و ل.ب. ليناريس، «قضايا عامة حول القصة القصيرة»، مرجع مذكور، ص: 175.

بناء قصص المجموعة، لكن منطق التمثيل يدفعنا للتركيز على خاصية لغوية هامة في تلك القصص، وهي اللغة المشهدية السينمائية. هكذا، تبدو اللغة القصصية لغة تصويرية دقيقة، فيصير المقطع السردي المبني بهذه اللغة مشهدا تصويريا دالا، وتجسّدا جماليا للتقاطع بين فن تصويري (السينما) وفن تعبيري(القصة). للتدليل على صحة هذا الطرح نسوق المثالين الآتيين:

- «ثمة باب في الوكالة يفتح على سلم للمسكن تسلّل منه ليلا. استقبلته رائحة البخور وضوء مصباح كهربائي مثبت من أعلى الجدار، صعد في الدرج ووجدانه يسبقه يطمس بحمياه معالم المكان. في نهاية دهليز رأى بابًا مواربا يشعّ منه نور مضى إليه وتنحنح. جاءه صوتها الليلي الرخيم داعيا فدخل. لم ير من الحجرة سواها وهي مستوية على كنبة مسندها مطعّم بالصدف في جلباب حريري أبيض يخفي قسمات الجسد ولكنه ينبيء عن عملقته بطريقة إنسيابية تثير الخيال. وليس في الوجه المتسلطن أثر من زواق ولكنه ينضج بأنوثة فوارة.. والشعر الأسود ذو لون طبيعي لا يشي بأي تكلف كيماوي، دافئ بشباب راسخ»[43]. (قصة: أهل الهوى).

- «.. ذهبت مستظلا بجناح الليل متأخرا عن ميعادي عدة مئات من السنين. وجدت الحارة خاشعة تحت ظلمة يلوح في عمقها بصيص نور يشع من مصباح، ولم أر من البشر إلا آحادا

43 - نجيب محفوظ، رأيت فيما يرى النائم، ص: 19-20.

عبروا بسرعة نحو الطريق. جاوزت البيت الأول إلى الثاني وعند الثالث توقفت عن المشي. ومِلتُ نحوه كمن يسير في حلم حتى تبين لي أنه ذو فناء صغير يقع وراء سر قصير وأنه لا يخلو من أشباح البشر، وقبل أن أتراجع فُتح الباب وخرج رجلان طويلان في ملابس عصرية..»[44]. (قصة: العين والساعة).

يتفق المقطعان في اللغة التصويرية، ولكنهما يختلفان في الدلالة التي يتحكم فيها السياق النصي داخل كل قصة. يشير المقطع الأول إلى التمرد على بلاغة المألوف؛ حيث تبني الذات الأنثوية استراتيجية للإطاحة بخادمها في الوكالة، وجعله خادما يلبي رغبة سيدته، ويشبع شهوتها حين تريد وترغب ذلك. إنه مشهد مجسد لجمالية دكتاتورية الشهوة؛ حيث يقترن منحُ الجسد بإذلال الراغب فيه، ورسم حدود تحركه. وبهذا، يكون التصوير الدقيق لحركة الذوات النصية، ومخاطبة حواسها المختلفة (البصر، السمع مثلا)، مقترنا بإطفاء الرغبة الحارقة للجسدين، دون التفكير في الطابع المدنس لفعل الالتحام بين الجسدين.

ويومئ المقطع السردي الثاني إلى جمالية التهيّب من الأمكنة غير المألوفة لدى الذات الإنسانية، فتبدوا الحركة داخل تلك الامكنة مفتوحة على التيه والضياع. كما يصير الفكر مسكونا برؤى ملتبسة توزع المكان الغريب على الشياطين، فيغدو مفتوحا على

44 – نفسه، ص: 100.

السديم والظلمة، وقد يوَلّد أزمة ومأساة غير منتظرة، أو فرحة وملهاة محتملة.

تتقوى جمالية اللغة التصويرية بخاصية جمالية تُعد نتيجة لها في النمط (لغة تصويرية)، وتختلف معها في الكيفية. إن الأمر يخُص الوصف الفانطاستيكي؛ حيث تنفتح القصص على وصف معبر عن غرابة الموصوف في فعله وشكله ونظام تفاعله. إذا كان التعالق بين الوصف والسرد مرتبطا بالتكون الأنطولوجي لجنس القصة القصيرة، حيث إن «الوصف والسرد هما وجهان لكيان القصة القصيرة في عالم الأدب. مثل الروح والجسد في الكائن الإنساني»[45]، فإن الوصف العجائبي لا محالة مليء بدلالات يفرضها السياق القصصي. سيرا على نهج التمثيل الدال، نسوق النموذجين الوصفيين الآتيين:

- «جذب الفراش عينيه بدعوة نابعة من الصميم.. وبإدامة النظر إلى الفراش ومحتوياته دبت فيه - الفراش- حياة من نوع ما، فتبدت الوسادتان لعينيه ترنوان إليه.. راح يعد خيوطه [القطن] الملتفة المضغوطة وهو يشعر بأنه سيختم الإحصاء بوثبة في المجهول قد لا يرجع منها. وتفرس في مكتبه.. فرآه يبادله النظر داعيا إياه إلى سماع حوار حار دائر بين الكتب.. ومدّ بصره إلى مرآة الدولاب القائم بين المكتب والفراش فعكست له صورته على ضوء البطارية

45 - إنريكي اندرسون إمبرت، القصة القصيرة: النظرية والتقنية، مرجع مذكور، ص: 318.

الخافت جسما بلا رأس، ومن عجب أنه لم يدهش لذلك ولم ينزعج ولكنه فتح الدولاب كأنما يبحث عن رأسه في داخله فرأى بِدَلَهُ مشتبكة في معركة بالأيدي والأرجل..»[46]. (قصة: من فضلك وإحسانك).

- «رأيت فيما يرى النائم..

أن الأرض تتقشر، وتتشقق. وتتقلص وتموج، ومن الأعماق تبرز على مهل عُمد وأسطُح وقباب، ثم مضى يتجلى وجه مدينة غامرة. شوارعها محجوبة بالأتربة، مساكنها متهدّمة، وما بها من قائم سوى المعابد وبعض التماثيل. وتحلقها قوم لا حصر لهم ينظرون ويتحاورون.. ولبثت ما لبثت حتى انتبهت فوجدت نفسي وحيدا. ورحت أخترق شارعها الرئيسي حتى أدركني الليل وأظلتني النجوم. ومزقت السكون صرخة. صرخة أنثى فيما بدا لي. وثمة طيف هرع نحوي حتى جثا بين يدي، وثمة صوت هتف: - أنقذني..»[47]. (قصة: رأيت فيما يرى النائم).

يتوافق هذا الوصف الفانطاستيكي مع الطابع المميّز والنوعي للقصة الفانطاستيكية، مما يفتحها على دلالات وجماليات يستدعيها خطابها النوعي؛ مادامت «القصة الفانطاستيكية (العجائبية) جنس [أدبي] للتعبير الراقي»[48]. إن توصيف الإشادة بالتعبير القصصي

46 – نجيب محفوظ، رأيت فيما يرى النائم، ص: 57.

47 – نفسه، ص: 143.

48 - Pierre-Louis REY, Le Roman et la Nouvelle, éd. Hatier, Paris, 2001, p :99.

الفانطاستيكي لا أهمية له ما لم تتم مساءلة أحداثه، ثم بناء أبعاده وجمالياته. يقتضي بناء دلالات المقطعين الوصفين السابقين الارتباط بالسياق العام للنصين القصصيين المتضمنين هذين المقطعين، ما دام الوصف الفانطاستيكي هو جزء من البناء الجمالي والدلالي للقصة.

يتحقق الوجود الدال للوصف الفانطاستيكي بهوية خاصة يتحكم فيها التشكّل البنائي للنص القصصي؛ إنها الهوية المحكومة أولاً بنوعين من الوصف الفانطاستيكي، والمؤطرة ثانيا بموقعين مختلفين للواصف. إن النوعين المقصودين، حسب معطيات المقطعين السابقين، هما: وصف الشخصية، ووصف الفضاء. يقترن وصف الشخصية بموقعها داخل فضاء مغلق (بيت) منعزلة وحيدة، فتحولت مكونات غرفتها الخاصة إلى عناصر حركية؛ أي عناصر- أشياء تتحرك بإيقاع بشري، أو تتحول إلى عوالم وجودية تهدد كيان الذات النصية (الوسادة ستصير حفرة عميقة تقود للمجهول، والمكتب يرى ويتكلم، والكتب تتحاور، والمرآة تقطع رأس الناظر فيها، والملابس تتصارع باطراف سفلية وعلوية).

يوطّد هذا الوصف، بناء على سياق القصة، جمالية المأساة التي تؤطر الشخصية المخذولة بحب زائف. هكذا، يصير الوصف الفانطاستيكي بانيا لكيفية تدبير الصدمة؛ كيفية تقول بأن تبديد الضجر والإخفاق والمعاناة، التي تولّدها أسباب مختلفة (في النص السبب عاطفي)، رهين بتبني فلسفة التعايش مع المحيط، مهما كانت طبيعة عناصره. وبمعنى آخر، تبنّي فلسفة الماء القائلة بجمالية الألفة

والتآلف مع اللامألوف والغريب..، لأنها كفيلة (الجمالية) بتحرير الذات من سعة القلق والمأساة، أو قادرة على تحقيق الوعي بأن التفاعل مع العجيب والاستثنائي أفضل من التفاعل مع العادي والمألوف.

يتّصل وصف الفضاء القصصي، في النوع الثاني، بامتداد مزدوج؛ الأول أساسه البناء العمودي الذي يتّجه نحو عمق الأرض، ثم يرفعه نحو السطح، فيبني عالما جديدا. والثاني قوامه البناء الأفقي الذي يحرر الوصف من سكونيته، لأنه يمتد لالتقاط حركية الشخصية في الفضاء افقيا (رحت أخترق شارعها). وبهذا، ينفتح الوصف الفانطاستيكي للفضاء على دلالة الحلم بكائن ووجود جديد يحارب بلاغة الرتابة، فيصر، بذلك وصفا مؤسسا على جمالية القنوط بالمألوف المنطوية على بحث الذات القانطة عن المستجد. إن المقطع النصي يدعم هذه الدلالة، لكنه يوحي بدلالة أخرى مفادها أن البحث عن المستجد والجديد قد يفضي لوجود كارثي للذات، لأن العالم المحقق يصير جحيما مفتوحا على الوحدة والضياع.

يستدعي الحديث عن الوصف التفكير في الواصف. إن المقطعين النصيين السابقين مفتوحان على موقعين مختلفين لوضع الواصف؛ الموقع الأول يشغله واصف محايد، باعتباره ساردا يلتقط موقع ذات الملفوظ (في الحجرة)، وفعلها وتفاعلها مع مكونات هذا الموقع. والموقع الثاني يمثله واصف شاهد ومشارك، بوصفه ذات

تلفظ وملفوظ. يمكن تأويل الموقعين المختلفين للواصف في ضوء دلالتين؛ عقلانية الكائن البشري تجعله يتفاعل مع العجيب، ويلوذ بعالمه كي يبتعد عن مآسيه وأحزانه. عماء الوجود يدفع الكائن البشري للبحث عن عالم النور، لكنه يقع في فضاء الظلمة، فيضيع حاضره ومستقبله؛ لأن ما سيكون (الأمل) قد لا يكون أفضل مماهو كائن (الألم).

تتعضد المكونات الجمالية السابقة بعنصر ثالث هو: العرض الحواري؛ أو "المشهد المسرحي" في النص القصصي، حيث «يبدو أن الراوي غائب أو أنه يتصنع الصمت وأنه يقوم بالعرض»49. وبمعنى آخر، يتراجع الراوي بسلطويته الحكائية فاسحا المجال للشخصيات لتعبّر عن نفسها، وفي تعبيرها تكشف أفكارها ومواقفها وإيديولوجيتها..إلخ. إن سلطة الاستدلال تفرض علينا تقديم اللوحة الحوارية الآتية:

- «سأل زميله عبد اللطيف محمود:

- ألم تفكر في الزواج؟

فأجاب ساخرا:

- أفكر فيه عدد شعر رأسي..

- هل استعدت له؟

49 - إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة: النظرية والتقنية، مرجع مذكور، ص: 104.

فأجاب بعظمة:

- سأكون مستعدا عام 2000.[50]

فابتسم فسأله عبد اللطيف:

- وأنت؟

فأجاب باقتضاب:

- حالي حالك.

فقال ضاحكا:

- احلم بأن امرأة غنية وقعت في هواك»[51].

ينفتح المشهد الحواري على دلالات متعددة؛ أولها، إن الإنسان المقهور بسلطة الفقر ليس أمامه سوى الانتظار القاسي، لأن وضعه يعانده فيضعف أمام الواقع والزمان والإنسان. وثانيهما، إن طموح وحلم الإنسان الضعيف ماديا يتلاشى ويضيع أمام صلابة الواقع وإكراهاته، فيغدو الحلم كابوسا والوجود التجريبي أكثر كابوسية. وثالثها، إن الاستقرار المؤسساتي (الزواج هنا) معناه في تحققه؛ حيث ينتشل الذات الإنسانية من فراغها وتفككها وضياعها، ويضعها في قلب وجود يجسر المسافة بين كائن إنساني سوي وآخر مختل.

50 - يمكن فهم رمزية هذه الإشارة الزمنية حينما نعلم ان المقطع المستشهد به هنا مأخوذ من قصة ضمن مجموعة قصصية كتبها نجيب محفوظ سنة 1982.

51 - نجيب محفوظ، رأيت فيما يرى النائم، ص:67-68.

4 – في الختم ..

تأسست المجموعة القصصية "رأيت فيما يرى النائم"، للقاص والروائي المصري "نجيب محفوظ"، على عوالم دلالية وجمالية محورها الضياع والمأساة. وبذلك تكون هذه التجربة القصصية عالما دلاليا مبنيا بوسائط جمالية وفنية وخطابية، معبرا عن المسار الوجودي للكائن البشري، كما ترمز إليه الذوات النصية، في امتداداته الفكرية والسيكولوجية والسوسيولوجية. عالم تحكّمت في بنائه الضوابط الخاصة بجنس القصة القصيرة، وساهمت في توليد أبعاده وجمالياته سياقات التلقي المتنوعة.

حلت الذكرى المائوية لنجيب محفوظ هذه السنة قبل شهر من بداية زمن عربي جديد جعل/ يجعل العالم العربي يعيش لحظة تاريخية وحاسمة من مساره الحضاري، وصفت بزمن الربيع العربي ومشتقاته من صحو وانتفاضة وثورة وحراك واحتجاج. وإن تعددت الأوصاف وتنوعت، فقد اشتركت في تفكيك رتابة الخط الأفقي وتكسيره، من خلال خروج الشعوب عن المنطق المألوف.

ترى لو كان نجيب محفوظ ما يزال حيا حتى اللحظة الراهنة، كيف كان سيعيش هذه اللحظة؟ وكيف سيكتبها تخييلا؟ وكيف سيكون شكل حضورها في تفكيره وعقله ووعيه وحكيه الروائي والقصصي؟

